



OS NOVOS SHÂMANES

**Um Contributo para o Estudo da Narratividade na
Poesia Portuguesa Mais Recente**

dissertação de doutoramento a apresentar à

Universidade da Madeira

pela candidata

Ana Margarida Simões Falcão Seixas

**Funchal
2003**



OS NOVOS SHÂMANES

**Um Contributo para o Estudo da Narratividade
na Poesia Portuguesa Mais Recente**

Dissertação de Doutoramento

de

Ana Margarida Simões Falcão Seixas

**Funchal
2003**

OS NOVOS SHÂMANES

**Um Contributo para o Estudo da Narratividade
na Poesia Portuguesa Mais Recente**

**Dissertação de Doutoramento em Teoria da
Literatura/Literatura Portuguesa, apresentada
à Universidade da Madeira pela candidata
Ana Margarida Simões Falcão Seixas, sob
orientação do Professor Doutor Fernando José
Branco Pinto do Amaral.**

**Funchal
2003**

agradecimentos

Ao Professor Doutor Fernando José Branco Pinto do Amaral, pelo privilégio de ter tido a sua orientação, cientificamente tão prezada, mas também atenta, disponível e amiga.

À Professora Doutora Maria de Lourdes Ferraz pelo acompanhamento científico, humano, e sempre tão amigo, que tive o privilégio de receber desde que fui sua aluna até este momento.

À Professora Doutora Maria Alzira Seixo, pelo entusiasmo e crença no meu trabalho, que sempre manifestou entusiasticamente, e que até hoje me tem dado força de continuar na vida académica.

À Reitoria da Universidade da Madeira pelo empenho na formação do corpo docente da Universidade, de que pude auferir e pelo qual manifesto a minha gratidão.

Aos meus Colegas de Departamento, cujo apoio e amizade nunca esquecerei, pois foram determinantes no estímulo que me era necessário para concluir esta dissertação.

À D. Isabel, secretária do Departamento, pela sua competência e eficácia, bem como pela preciosa ajuda prestada.

Aos poucos bons Amigos incondicionais, por me suportarem e animarem nesta fase difícil.

À minha Mãe e aos meus Filhos, por tanto, sem palavras.

.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - <u>POESIA E UNIVERSO TEÓRICO</u>	
1. POESIA E TEORIA	17
2. POSICIONAMENTOS TEÓRICOS <i>VERSUS</i> POESIA	26
2.1. poesia e poeticidade	27
2.2. poesia e linguística	29
2.3. poesia e estética	32
2.4. poesia e recepção	37
2.5. poesia e história: hermenêutica, semiótica	43
2.6. poesia e desconstrução	48
2.7. poesia e experimentalismo	59
2.8. considerações de síntese	71
CAPÍTULO II - <u>CÂNONE, PÓS-MODERNISMO E POESIA</u>	
1. CÂNONE LITERÁRIO E POESIA	79
2. PÓS-MODERNO E POESIA	96
CAPÍTULO III - <u>PERPLEXIDADES ENTRE NARRATIVA E POEMA</u>	
1. FICÇÃO, FICCIONALIDADE E FICÇÃO POÉTICA	129
2. NARRATIVIDADE NA POESIA	
2.1. narrativa, narratividade e poesia	143
2.2. romanesco, efabulação, <i>storytelling</i> e poesia	160
CAPÍTULO IV - <u>REPRESENTAÇÕES E SUBVERSÕES DA NARRATIVIDADE NA POESIA</u>	
1. NARRATIVIDADE, POESIA E MODERNISMO.	199
2. LIBERTAÇÃO E DESEJO DE MUDANÇA	218
3. DIMENSÃO CRÍTICA, METALINGUÍSTICA E PICTÓRICA	226
4. SUBJECTIVIDADE E EXPERIÊNCIA DO CORPO: METAMORFOSES	238
CAPÍTULO V - <u>EXPANSIVE POETRY E NARRATIVIDADE</u>	
1. <i>NEW NARRATIVE</i> E <i>NEW FORMALISM</i>	251
2. <i>EXPANSIVE POETRY</i>	269
3. ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE A <i>EXPANSIVE POETRY</i> E A NARRATIVIDADE NA POESIA PORTUGUESA	293

CAPÍTULO VI - CONFIGURAÇÕES DA NARRATIVIDADE

1. NOTA PRÉVIA	305
2. O QUOTIDIANO	307
3. CENAS E CENOGRAFIA	322
4. A MEMÓRIA.....	333

CAPÍTULO VII - EXEMPLOS DE NARRATIVIDADE NA POESIA PORTUGUESA MAIS RECENTE

CRITÉRIOS DE SELECÇÃO	349
1. VASCO GRAÇA MOURA	351
2. NUNO JÚDICE	364
3. JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE	376
4. AL BERTO	388
5. JOSÉ AGOSTINHO BAPTISTA	398
6. CARLOS NOGUEIRA FINO	408
7. JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA	418

<u>CONCLUSÃO</u>	431
-------------------------------	-----

<u>BIBLIOGRAFIA (OBRAS LITERÁRIAS)</u>	439
---	-----

<u>BIBLIOGRAFIA -(TEORIA E CRÍTICA)</u>	445
--	-----

<u>ANEXO</u>	459
---------------------------	-----

1. CONJUNTURAS	I
2. GRÁFICOS	V
3. LISTAGENS DOS LIVROS OBSERVADOS	XL

INTRODUÇÃO

Quando nos vimos confrontados, no decorrer da nossa vida académica, em Outubro de 1997, com a decisão de uma escolha de campo de trabalho para uma tese de doutoramento, obedecemos primordialmente às preferências pessoais, tanto na área escolhida como na limitação e redução de *corpus* de trabalho. Assim, passámos da escolha da literatura em geral à literatura portuguesa em particular e, dentro desta, à literatura portuguesa do século vinte, centrando-nos na poesia das últimas décadas.

Assim, foi primeiramente com o intuito de investigar e inventariar toda a produção poética dos autores portugueses dos anos noventa, bem como os parâmetros que a caracterizavam, que iniciámos uma longa investigação, a qual se não mostrou tão proveitosa como inicialmente nos parecera, o que nos levou a enveredar por caminhos colaterais mas que depressa se tornaram pertinentes. E porquê? Logo no início desse trabalho (aqui incluído apenas como anexo) deparámos com um número de publicações que excedia a nossa previsão. A partir de uma listagem procedente da Biblioteca Nacional e de outra do, na altura, Instituto Português do Livro e da Leitura, detectámos discrepâncias e lacunas que nos levaram ao Depósito Legal da Direcção Regional dos Assuntos Culturais, no Funchal, onde descobrimos que a produção poética publicada em Portugal, no último decénio do século vinte, era ainda em número mais elevado do que as listas da B.N. e do I.P.L.L. faziam supor¹. Perante tal número, empreendemos, ainda assim, o moroso trabalho de ler e catalogar essa

¹ A média de livros de poesia publicados é de cerca de mil livros/ano, como no Anexo se poderá verificar.

imensa produção. Trabalho pouco produtivo, pois ao longo do tempo se nos depararam questões que desse modo se não poderiam responder: como poder identificar ou comparar parâmetros de um tão extenso *corpus* sem que tais parâmetros escolhidos e o seu trabalho informático (único possível para a totalidade de um *corpus* tão vasto) se tornassem redutores e impessoais, lidando separadamente com aspectos temáticos, formais, editoriais e outros, cuja articulação matemática tanto se distanciaria da sensibilidade individual, que não deve deixar de estar presente mesmo num trabalho científico sobre poesia? Como fugir a um rol de categorizações de índole predominantemente redutora?

Decidimos, perante estas constatações, que a verificação de parâmetros caracterizadores funcionaria, no nosso trabalho, não como uma metodologia pré-definida, assente em pressupostos de índole teórica, mas apenas como um *aide-mémoire* que nos permitiria, uma vez informatizados os dados e submetidos a tratamento estatístico, agrupar e quantificar hipóteses de existência e evolução de características, tanto textuais (temáticas, modelos formais utilizados) como extratextuais (editoras, regiões do país), de modo a poder, posteriormente, seleccionar casos individuais com uma segurança maior de que uma selecção proveniente do simples conhecimento intuitivo. Nunca descurámos, contudo, dar importância ao nosso gosto pessoal e deixá-lo transparecer, apesar de termos elaborado, nessa primeira fase, listagens e gráficos² que permitiram uma grande familiarização com a produção poética, apesar de nos terem reconduzido às nossas interrogações iniciais.

Passados meses, após interrupção de algum tempo, e ao rever o extenso trabalho de catalogação a que nos dedicámos, as nossas interrogações iniciais adquiriram uma nova dimensão, perspectivando-se a necessidade de uma orientação diversa que facultasse uma abordagem

² Documentação em Anexo.

individual de textos adentro de uma linha de escolha fundamentada. Na realidade, alguns parâmetros se haviam destacado no nosso inventário pela sua relevância, tanto quantitativa como de continuidade temporal,³ sendo eles: **o uso da prosa, o uso de modelos formais do passado, a metalinguagem, a intertextualidade, a presença explícita do sujeito lírico e a narratividade.**

Perante a observação de todos esses parâmetros, chamou-nos depois a atenção o facto de eles se encontrarem tanto na escrita de autores vivos consagrados como na poesia de autores desconhecidos cuja produção se achava dispersa por todo o país. Esperáramos, ao iniciar a nossa longa listagem, encontrar, através do uso de parâmetros, uma diferenciação nítida por parte dos poetas do cânone hodierno que não fosse apenas valorativa e que os distinguisse da maioria desconhecida dos poetas «subterrâneos» do país. Curiosamente, e como se poderá observar nos gráficos do estudo feito,⁴ as causas da oposição entre «luz da ribalta» e «apagamento» dos poetas e suas publicações não se encontravam tanto nesse tipo de características do texto literário, em si, mas sim em outros parâmetros de mais difícil objectivação. Assim, verificámos a óbvia evidência, anteriormente desprezada, de existir um elo entre a repercussão editorial e a qualidade ou valor atribuído aos textos. Estes factores reconduziam-nos à impossibilidade de chegar a constatações facultadas apenas pela observação de parâmetros inerentes aos já referidos procedimentos textuais.

Chegados a este ponto do nosso trabalho, um relativo desvio temático e uma mudança metodológica se impunham: havia que restringir e seleccionar um **parâmetro caracterizador**, de entre os que detectáramos como os mais usados pelos poetas, e explorá-lo tanto num **cruzamento com posicionamentos teóricos** como na verificação da sua **realização na**

³ Referimo-nos à listagem e aos gráficos concernentes à evolução de parâmetros de observação da produção editorial de livros de poesia nos anos 1990 a 1995, em Anexo.

prática literária para, a partir daí, podermos encaminhar o nosso trabalho no sentido de consolidar algumas possíveis respostas às nossas interrogações iniciais. Assim, salientámos desde logo a **narratividade** como um dos parâmetros caracterizadores da poesia portuguesa do final do milénio.

Perante as nossas dúvidas em relação à pesquisa inicial, mas com cerca de três anos de trabalho decorridos, surgiu-nos como muito premente a ideia de abandonar o que havíamos feito e recomeçar do zero. Uma tese monográfica sobre um autor, quem sabe? Parámos, pois, durante vários meses, e retomámos o trabalho de docência, convictos de que outra hipótese de tese surgiria. No entanto, de cada vez que pensávamos no assunto, o teimoso desejo de continuar o que iniciáramos sobrepunha-se à vontade de começar novo trabalho. Resolvemos deixar correr o tempo, pois receávamos que o desgaste dispendido durante três anos fosse o principal factor que alimentava a nossa insistência. Contudo, cerca de dois anos após ter abandonado o trabalho, deparámos, quando procurávamos actualizar conhecimentos, com alguns textos sobre a *Expansive Poetry* nos Estados Unidos da América.

A leitura de Timothy Steele, Kevin Walzer, Frederick Feirstein, Frederick Turner, Dana Gioia e outros entusiasmou-nos, primeiramente, pelo facto de ter surgido, nos Estados Unidos da América, nos anos oitenta, um movimento de poesia com textos fundadores dos seus poetas, os quais tanto se enquadravam na categoria de académicos e intelectuais como agregavam poetas surgidos do «nada oculto» e «subterrâneo»⁵. Mais ainda nos interessou o facto de os seus textos fundadores demarcarem a individualidade e independência da *Expansive Poetry* em relação aos movimentos do *Postmodernism* e, em parte, do *New Formalism*, bem como

⁴ Cf. Anexo.

o facto de arvorarem como estandarte a **narratividade na poesia**, aliada a uma liberdade modelar que implicasse escolhas diversas, múltiplas e, por vezes, coexistentes no poema, co-relacionando modelos formais e temáticos numa alternância aparentemente paradoxal mas oriunda de uma **lógica da criação ficcional narrativa no texto lírico**.

Perante o contacto com a *Expansive Poetry*, não pudémos deixar de repensar a problemática que nos havia conduzido ao início do nosso trabalho de tese sobre a poesia portuguesa mais recente, e reflectimos sobre as progressivas afirmações da teoria enquanto descrição, sobre a marginalidade da prática literária como um dos princípios fundadores da sua legitimidade e ainda sobre o comparativismo como prática substitutiva da teoria, como corolário das primeiras. Procurámos, pois, deixar-nos guiar pela presença orientadora do conceito de *techné*, centrando-nos no fazer concreto e, portanto, nos modos, meios, procedimentos e processos específicos desse fazer.⁶

Voltámos, também, a reflectir sobre a **pertinência da narratividade no mundo global no qual se inscreve a poesia hodierna**, e voltámos a julgar possível, embora com a delineação de nova metodologia e um diverso aproveitamento estratégico, uma leitura do nosso passado e extenso trabalho de catalogação das características da edição de livros de poesia portuguesa entre 1990 e 1995. As nossas hipóteses de trabalho sobre o *corpus* inventariado, repensadas, centrar-se-iam, agora, na **presença da narratividade no poema** como factor determinante da selecção de textos e da aproximação e confronto de alguns autores do actual cânone português, com alguns exemplos pontuais de autores emergentes, e com uma

⁵ Referimo-nos ao facto de autores antes considerados secundários pela crítica americana estarem presentes, lado a lado com autores considerados e divulgados, nas antologias que foram editadas pelos poetas que lideravam a *Expansive Poetry*.

⁶ João Barrento, em «A minha carta ao mundo», in «JL» de 11 de Janeiro de 2003, relewa as artes como algo que se «faz» e «vive», e não que se considera no sentido de algo elevado. O facto de esta defesa da *techné* se encontrar num artigo de uma publicação literária

aproximação da *Expansive Poetry*. Procuraríamos uma metodologia flexível - sem arreigamento rígido a correntes teóricas restritas - que nos conduzisse a uma **descrição da prática literária que pusesse em cena os poemas**, num cenário português, com um toque pontual de voz *off* vinda do continente americano.

Numa primeira aproximação, procurámos detectar, no *corpus* de publicações de poesia portuguesa mais recente, poéticas nas quais os procedimentos de retórica textual estivessem postos ao serviço da **narratividade**, procurando ainda inquirir da coexistência de diversidade modelar no poema, e concluir da sua hipotética relevância para a caracterização da poesia portuguesa finissecular. Numa segunda aproximação, intentámos interrogar a prática literária da poesia portuguesa no sentido de averiguar se ela apresentaria, disseminadas, realizadas dispersa e individualmente, mesmo que sem a égide de um movimento literário organizado, algumas características textuais da produção dos poetas de um movimento que se autodefine como sendo de *Expansive Poetry*, nos Estados Unidos da América.

Deste modo, reformulámos a nossa questão inicial e a orientação do percurso do nosso trabalho de tese que, assim, se transformou num percurso de inquirição sobre a especificidade das configurações da **narratividade na poesia portuguesa mais recente**,⁷ objectivo este que se não desviou do nosso gosto e das nossas preferências pessoais e que, julgamos, terá conduzido a algumas perguntas e hipóteses de resposta capazes de, eventualmente, contribuir para o pensar da nossa consciência social e cultural de leitores, inerentemente fazedores de poesia.

jornalística mostra a intenção de abertura a um público mais alargado que o meio académico.

⁷ Adoptámos a expressão «mais recente» de modo a evitar uma limitação rígida de baliza temporal, de modo a podermos incluir referência a obras dos anos 80 ou do século vinte e um, necessárias à compreensão da literatura e do fazer literário como dinâmica de imbricação oscilante e pendular.

Dada uma noção do percurso e dos objectivos que nos acompanharam na elaboração do presente trabalho, passamos então a apresentar a ordenação dos capítulos que o constituem, e que obedeceu a uma gradação que parte **da teoria para a prática literária**, mas mantendo um cruzamento **entre a voz da teoria e a voz do poema**.

Assim, no **Capítulo I, *Poesia e Universo Teórico***, procurámos apresentar uma panorâmica das principais correntes teóricas do século vinte, centralizadas no que respeita à poesia, mas com o intuito de mostrar a **mútua operacionalidade que entre textos teóricos e textos de poesia** se pode detectar. No **Capítulo II, *Cânone, Pós-modernismo e Poesia***, ainda com o mesmo intuito, mas numa perspetivação diacrónica, demos relevo ao espaço da «voz teórica», presente nos próprios poemas, e que pode dimensionar uma poética paralela. No **Capítulo III, *Perplexidades entre Narrativa e Poema***, mantivemo-nos ainda, no início, dentro de um universo parcialmente teórico, no sentido de esclarecer alguns pressupostos a partir dos quais fundamentámos a nossa abordagem da narratividade no poema, tais como **questões de narrativa, narratividade, romanescos e efabulação**, na sua relação com a poesia.

Seguidamente, no **Capítulo IV, *Representações e Subversões da Narratividade na Poesia***, já num campo de contextualização da prática literária, considerámos algumas **dimensões temáticas do poema relacionadas com o desejo de mudança e a narratividade**. Ao longo do capítulo, tal como ao longo de todo o trabalho, considerámos sempre uma articulação constante entre as práticas teórica, crítica e literária, em perspetivação interactiva. No **Capítulo V, *Expansive Poetry e Narratividade***, achámos pertinente começar por abordar, ainda que sucintamente, a ***New Narrative*, o *New Formalism* e a *Expansive Poetry*** nos Estados Unidos da América, não com o intuito de proceder a estudos comparativos mas antes porque nos pareceu que essas realizações - porque possuidoras de textos teórico-críticos e literários paradigmáticos de um novo

fazer da poesia narrativa que encontrava analogias e homologias na escrita dos poetas portugueses - ajudariam a tornar mais evidente a clarificação de uma **pertinência contextual da narratividade na poesia portuguesa**. No **Capítulo VI, *Configurações da Narratividade na Poesia***, a nossa aproximação gradativa do universo teórico para o universo da prática literária continuou a sua progressão, abordando agora a detecção e aclaramento do estatuto ficcional, temático e enunciativo dos poemas possuidores de narratividade, procurando muito mais **descrever ocorrências dominantes** do que sistematizar ou inferir tipologias. Finalmente, no **Capítulo VII, *Exemplos de Narratividade na Poesia Portuguesa Mais Recente***, procurámos dar conta da presença da narratividade, suas temáticas e processos de enunciação na obra de sete poetas portugueses. O nosso critério de escolha - justificável, cremos, porque de poesia e literatura se trata - foi, sobretudo, o da presença da narratividade nos poemas, aliado ao de uma preferência pessoal, a que não será estranho, também, um certo arreigamento à terra onde nascemos, o que justificará, provavelmente, que três de entre os poetas escolhidos sejam madeirenses. Assim, na poesia portuguesa mais recente, e a título meramente exemplar, escolhemos abordar a **narratividade** na obra dos poetas **Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Al Berto, José Agostinho Baptista, Carlos Nogueira Fino e José Tolentino Mendonça**, estes três últimos madeirenses.

O **Anexo**, que apresentamos como apêndice final, assume neste trabalho uma função simplesmente documental e comprovativa do trabalho de pesquisa preliminar e respectivas conclusões, apresentadas em gráficos.

CAPÍTULO I - A POESIA E O UNIVERSO TEÓRICO

1. POESIA E TEORIA

Uma das questões que nos preocupou, à partida, neste trabalho, foi a da necessidade de assumir a impossibilidade de definição e estabelecimento de fronteiras precisas para concepções de literatura ou de poesia, impossibilidade essa patente nas dificuldades com que se deparam teóricos ou críticos ao tentar balizar, para esses conceitos, margens de actuação definíveis e consistentes, de modo a que eles pudessem ser articulados com a realidade dos textos literários e com a sua integração na complexa temporalidade do fenómeno literário. Pareceu-nos, pois, que uma atitude de **reflexão teórica** poderia, ou deveria, ser preterida, embora não ignorada, em favor de uma atitude de reconhecimento face à literatura, através da **inquirição dos textos literários e do seu próprio dizer**.

Ao abordar a problemática da definição do campo dos estudos literários, em *Fiction et Diction*,⁸ Gérard Genette admite que poderia ter intitulado o seu livro «Qu'est-ce que la littérature?» se não soubesse de antemão ser impossível encontrar resposta para tal pergunta, o que o leva a preferir a interrogação «Quand est-ce de la littérature?» que nos remete para uma dimensão de identificação e de reconhecimento que, aliás, não está isenta da dimensão espácio-temporal que acima referimos. Responder à fatídica «pergunta sem resposta» implica, pois, em primeiro lugar, a

aceitação de uma impossibilidade de definição e o desenvolvimento de capacidades de identificação e reconhecimento que conduziriam a essa resposta.

A procura da identificação e do reconhecimento, na problemática da tentativa de **definição da poesia**, tem-se centralizado, ao longo dos tempos, predominantemente, em torno de dois parâmetros: uma vertente que considera a poesia como **arte da linguagem**, vinda de uma herança clássica, de que é exemplo possível o *Abbrégé de l'art poétique françois*, de Ronsard, e uma vertente que a encara como **expressão do sentir**, de herança romântica, de que poderá ser exemplo *L'Art Romantique*, de Baudelaire. As flutuações de parâmetros assentes na racionalidade ou na sensibilidade, na tentativa de definição ou de descrição da essencialidade da poesia, atravessaram o tempo e chegaram ao século vinte, presentes tanto nos **discursos teóricos** como nos **discursos críticos** e, mesmo, no próprio **discurso da poesia**. É este último aspecto que mais nos interessa salientar neste trabalho, justamente porque articula a teoria e a prática, a arte e o sentir, a arte do trabalho estético com a linguagem e o sentir transformacional da imaginação que constrói a ficção. Já Aristóteles, na *Poética*⁸, expressava a dificuldade em optar por uma vertente da **arte** ou por uma vertente do **ser**, ao ponderar a eventualidade de uma ser considerada impeditiva da outra, no reconhecimento da poesia:

[...] se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado 'poeta': na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de 'poeta', e este, o de 'fisiólogo', mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémon no *Centauro*, que é uma rapsódia

⁸ [1991:15]

⁹ [ed. ut. 1990: 104]

tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de `poeta`.

Quando se trata de identificar o que é poesia, a dificuldade em separar o «sentir» da «arte de dizer o sentir» manifesta-se ainda no século vinte na obra de muitos teóricos, dos quais citamos, a título exemplificativo, R. T. Jones, em *Studying Poetry*,¹⁰ quando se refere à problemática da definição de poesia e enfatiza a importância do seu reconhecimento:

It seems best not to try to define it [...] to call something a poem is to attribute a value and an importance to it. Though I offer no definition of poetry, I hope to show it can be recognised.¹¹

Inúmeros são também os poetas que transmitiram na sua poesia a perene oscilação entre a razão e o sentimento, perante a perplexidade de dizer a essência da poesia, o ser do poema. Citamos, a título de exemplo da oscilação referida, e sem outro critério que o do quase acaso das nossas preferências pessoais, dois poetas que referem em muitos dos seus poemas o poder iniciático e encantatório da arte da palavra como configuradora de universos poéticos. Primeiramente, apresentamos alguns versos de Herberto Helder:¹²

A poesia é um baptismo atónico, sim uma palavra
surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo
etc.
das vozes -

¹⁰ [1986: 5]

¹¹ Sublinhados nossos.

¹² [2001:105]

Transcrevemos, ainda, um poema de Manuel Alegre¹³ no qual o excesso metalinguístico de autodenúncia do trabalho com a linguagem acaba por ser subvertido e ultrapassado pela abertura da vivência que se desprende do poema através, por exemplo, da personificação, da animização e da metáfora que acompanham duplamente a própria prosódia do poema:

INVENÇÃO DE UMA CIDADE

Coimbra era um puro acontecer
uma vivência de dentro um exercício
um jogo de metáforas e sintaxes
ó corpos cintilantes diante dos espelhos
cabelos loiros sobre os ombros: cidade
por nossas mãos perdida e reinventada.
Por fim era um rumor de poesia
uma frase uma prosódia uma palavra.
E dessa redacção é que nascia.

Procuraremos, pois, ao longo do nosso trabalho, encarar a poesia como leitores-poetas que fôssemos, misturando razão e sentimento na assumpção da sua inseparabilidade e na tentativa de relevar uma metalinguagem poética, de modo a ensaiarmos suplantarmos as dificuldades geradas pela abstracção de um termo como poesia na sua relação com a realização concreta que é o poema. Interessa-nos o reconhecimento, como poesia, como poemas, de textos publicados num espaço delimitado e num tempo delimitados com flexibilidade - o Portugal que antecede e sucede o final do milénio -, de modo a verificar, através da sua descrição, a manutenção de cânones antigos e modernos, e existência de modelos relevantes pelo seu fazer hodierno. Dentro destes, auscultaremos aspectos

¹³ [1995:23]

particulares que, pela sua progressão de uso, apontem para uma sua possível e hipotética projecção no futuro, centrando o nosso trabalho no estudo de um destes que será, como adiante verificaremos, o **uso da narratividade na poesia**.

Começaremos por abordar o paradoxo que, cremos, atravessou a **teoria da literatura** ou os **estudos literários** do século vinte, sobretudo nas correntes de tendência exclusivista até aos anos sessenta, paradoxo esse construído em volta da **impossibilidade de definição de poesia** e da simultânea **incapacidade para renunciar a tentar essa definição**. Partiremos, pois, de uma reflexão sobre posicionamentos teóricos acerca do que é a poesia e, concomitantemente, reflectiremos sobre **aquilo que os poetas, nos seus poemas, disseram que era poesia**, num determinado lugar, num determinado tempo. Contemplaremos, em relação a eles, dois aspectos fundamentais: por um lado, o que os poetas disseram que era poesia através do estatuto ficcional e enunciativo dos seus poemas e respectiva ligação com cânones antigos e modernos e, por outro lado, o que os poetas disseram que era para eles a poesia, através do uso de metalinguagem nos seus poemas.

Tentaremos, posteriormente, responder, não à pergunta «O que é a poesia?» mas às perguntas «Como se ficcionou e enunciou a poesia nos textos dos poetas portugueses mais recentes?», «Que configuração ou transformação de cânones antigos ou modernos neles se encontravam?», «Qual a escolha do parâmetro de realização mais pertinente, a detectar em articulação com a mundivivência sócio-política, cultural e literária, e a desenvolver?». Para tal, não desprezaremos os posicionamentos teóricos que ao longo do século vinte tentaram definir a poesia mas relevaremos a valorização da atitude empírica como ponto de partida para identificação de vectores constantes e de variáveis, e subsequente hipótese projectiva de relevância no fenómeno literário, numa expressão parcial que constitui o

corpus delimitado para a fase preliminar empírica deste trabalho, ou seja, a poesia publicada em Portugal de 1990 a 1995.¹⁴

Lembramos aqui que teremos em conta a aconvencionalidade de constantes que transcendem os conceitos de género ou modo porque implicam vivências e existências transhistóricas, posição esta fundamentada na perspetivação dos géneros e modos literários exposta por Aguiar e Silva na sua *Teoria da Literatura*¹⁵ e da qual relevaremos a seguinte afirmação:

[...] como qualquer outra construção teórica, o modo literário representa uma entidade elaborada por via hipotético-dedutiva a partir de um conjunto de dados observacionais e com o objecto de descrever e explicar, com coerência global e rigor lógico, uma multiplicidade de fenómenos com existência empírica, ou seja, a multiplicidade das obras literárias facticamente existentes.

Ao mencionar a aconvencionalidade de constantes que transcendem o conceito de género porque implicam vivências e existências transhistóricas pretendemos salientar o nosso intento de **valorização de uma perspectiva teoricamente não modelar na nossa abordagem da poesia**. Do mesmo modo, consideraremos aqui autores cujo discurso é essencialmente teórico, integrados em correntes como o estruturalismo, a semiótica, a estética da recepção, a desconstrução ou o empirismo mas sem a intenção de os espartilhar em sistemas. Interessam-nos esses autores na medida em que os seus textos nos parecem exemplificativos de determinadas tendências teóricas que podem contribuir, em correlação com práticas não teóricas, para demonstrar a própria falibilidade de um qualquer sistema teórico quando se trata de dar resposta à mobilidade do conceito de poesia e das suas realizações.

¹⁴ Resultados apresentados no Anexo.

¹⁵ [1982: 382]

A não fiabilidade torna-se ainda mais evidente quando, como é o caso do nosso objectivo, se trata de descrever um determinado aspecto do estatuto ficcional e enunciativo da poesia, num dado tempo, num dado país, articulando, portanto, constantemente, a sincronia com a diacronia,¹⁶ descrição para a qual sentimos a necessidade de recorrer a um **estudo mais empírico e pragmático como ponto de partida para reflexão subsequente**. Procuraremos, pois, manter-nos numa precária mas gratificante atitude pendular, entre «o leitor que só quer ler» e o «leitor que quer vistoriar», segundo o dizer de Joaquim Manuel Magalhães, em nota introdutória a *Consequência do Lugar*,¹⁷ a propósito da sua referência a alguns dos poemas publicados que assumem autonomia em relação a gravuras que em edição anterior os acompanhavam:

Estes assuntos são secundários para o leitor ideal, aquele que só quer ler e partir para o que é dele com essa leitura. De qualquer forma ficam estes limites para outros leitores, que procurarão o inútil: vistoriar o que eu acolho, recolho ou despeço.

A poesia do final do milénio, tal como toda a poesia ou literatura em geral, vive num mundo constituído por movimentos de permanente atracção e repúdio, manutenção e alteração, no que respeita a regras e modelos. É um mundo simultaneamente especular e estranho, onde o próprio modo de utilização de regras e modelos, através de um fazer outro, gera a sua alteração, recuperação, reinvenção ou reintegração, articulando constantemente passado, presente e futuro, o que pressupõe a permanente consideração de regras já existentes, mesmo que pela sua aparente negação. Como tal, ao trabalhar, primeiramente, um *corpus* que recobre a quase

¹⁶ Em *O Labirinto da Saudade*, no último parágrafo do capítulo «Da Literatura como interpretação de Portugal», Eduardo Lourenço afirma: «Aceitemo-nos com a carga inteira do nosso passado que de qualquer modo continuará a navegar dentro de nós». [1988: 117]

¹⁷ [2001:8]

totalidade das publicações de poesia portuguesa em primeira edição, no Portugal de 1990 a 1995, foi-nos possibilitado contactar materialmente com os textos e, embora empiricamente e com certa instrumentalidade estruturalista, motivada pela abrangência do *corpus*, relevar parâmetros definidores do estatuto ficcional e, sobretudo, enunciativo, bem como a sua evolução de uso ao longo desses anos.

Embrenhámo-nos, pois, na totalidade das edições, para podermos sentir na pele não só os autores representativos do cânone hodierno, evidenciados pelas atenções das grandes editoras, dos críticos e dos académicos, mas também a restante produção poética, como Maria Alzira Seixo, em «O escritor desconhecido»,¹⁸ evidencia ser urgente considerar:

É que a história literária não se faz com grandes nomes, que encabeçam de vez em quando, e irregularmente, de acordo com os sistemas em jogo em cada época, as séries literárias; essas séries constituem-se, no seu conjunto, de nomes abundantes menos conhecidos ou mesmo anódinos, a que dantes se dava o nome de escritores `menores', mas que, afinal, constituem a `base comum' de onde se salienta a figura genial que os acasos da valoração crítica ou da irregular eleição do gosto fizeram emergir, `o escritor muito conhecido': «notorious», digamos mesmo, nas várias acepções do termo.

[...] Que o escritor desconhecido escreva com gosto, necessidade manifesta de expressão, insistência e propósito de ser lido e de comunicar [...] é que me espanta e maravilha, e me dá esperança no porvir.

Ao considerar os escritores «menos conhecidos ou mesmo anódinos», o nosso estudo da quase totalidade dos livros de poesia portuguesa publicados em primeira edição de 1990 a 1995 permitiu-nos confirmar a relevância de parâmetros no fazer da poesia cujo uso, sem que questões

valorativas interviessem, só por si não diferenciava os poetas consagrados dos «subterrâneos». Este estudo viria a evidenciar, entre outros, **alguns parâmetros temático-modelares que considerámos relevantes**: o uso da metalinguagem, o uso modelar do verso, o uso da prosa, a presença de intertextualidade explícita, a explicitação do sujeito lírico e a presença da narratividade. Esta foi por nós escolhida para desenvolvimento e estudo mais minucioso, por razões que a seu tempo abordaremos.

Ao nosso trabalho presidirá, pois, como já referido na Introdução, a intencionalidade do desejo de uma função alegórica, enraizada na relação entre o pensar a poesia e as recorrências de realização textual que, num dado lugar, num dado tempo, se tornam modelares. Cremos que um estudo da enunciação ficcional da poesia, numa dimensão em que **a palavra da própria poesia** é considerada, também, como discurso interpretativo, crítico e, até, teórico, pode responder de modo mais simples e eficaz que **o discurso teórico** às nossas perguntas fulcrais: «Como se ficciona e enuncia a poesia portuguesa mais recente?», «Que configuração ou transformação de cânones antigos ou modernos nela se encontram?», «Qual a plausibilidade da escolha da presença da narratividade na poesia como parâmetro de realização mais pertinente, em articulação com a mundivivência sócio-política, cultural e literária?». «De que modo a presença da narratividade no poema preserva ou recria o antigo e o moderno, e porquê?».

¹⁸ In «JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias» de 25 de Agosto de 1999.

2. POSICIONAMENTOS TEÓRICOS VERSUS POESIA

Passamos a expor alguns posicionamentos teóricos que contribuíram, não sem passagem pelo crivo de uma crítica preliminar, como **instrumentos para a nossa aproximação do texto literário**, neste caso a poesia. Utilizámos a teoria à medida e naquilo que os próprios textos literários no-lo pediam, pois parece-nos ser essa, hoje, a utilidade prática da teoria literária, ou seja, tal como o texto crítico, prover o investigador de possibilidades de perspetivação de leitura do texto de modo a poder descrevê-lo em múltiplas e interconexas dimensões que possam dar conta da sua pluralidade, da sua instabilidade, da sua diversificação e do modo como fala de si mesmo, do homem e do mundo. Privilegiámos, finalmente uma para-teórica, metafórica e poética «Troca de livros»,¹⁹ no dizer de Nuno Júdice:

Um dia, abrindo o Livro, li as últimas páginas
como se fossem as primeiras: as páginas de terra como
se fossem as de água, e as suas linhas brancas como
se trouxessem a mancha vermelha de um sangue
de sílabas rasgadas. Pousei esse livro na mesa abstracta
do Crepúsculo. Ouvi a música das nuvens que traziam
o sinal dos Anjos. Pedi-te, então, que me emprestasses
o teu livro, embrulhado num saco de plástico para
que a mesa do café não o sujasse; e contaste-me
as suas viagens, até que o voltaste a encontrar, para
que o abrissemos nessa tarde, no café
onde a noite já entrava pelos vidros e
pelas conversas. E comparei os dois livros: o livro
que me deste e o Livro por abrir. Eram
iguais. Os dedos do fogo estavam impressos nas suas
capas de cinza. Um deus mais pesado do que a noite

¹⁹ [2001:142]

pousara no princípio e no fim, esvaziando-os
de palavras. Tu própria te calavas. As conversas, nesse
café, iam bater nos vidros por onde a noite entrava. Trocámos de
livros; e de nada valeu saber que
um e outro Livro eram iguais, que o mesmo deus
os habitava, e que um incêndio de silêncios devastava
o tampo da mesa onde os deixámos, esquecidos.

2.1. POESIA E POETICIDADE

Privilegiar a linguagem quanto à explicação do fenómeno literário em geral, e à poesia em particular, foi a directriz adoptada pelo estruturalismo. Vista por uma perspectiva imanentista e funcional, a detecção da especificidade da linguagem como constitutiva do literário tinha em vista a sistematização e classificação tanto dos textos literários como da sua especificidade e do seu enquadramento em sistemas. Deste posicionamento resultou, durante largos anos do nosso século, o facto de muitos teóricos encararem o literário como um **desvio**. Surgiram, assim, conceitos como o de literariedade e o de poeticidade, face aos quais o não literário funcionaria como uma oposição ou um grau zero. A poesia, por conseguinte, era também abordada como infracção ou desvio a uma norma que seria a prosa, tal como a poesia em prosa ou a prosa poética eram consideradas graus intermédios de intersecção, integrados no **bipolarismo** de um sistema binário de raiz formalista.

Um dos autores que, nos anos sessenta, segue o posicionamento referido é Jean Cohen. Mais radical em *A Estrutura da Linguagem Poética*, onde afirma que «a poesia se opõe à prosa» por características existentes na linguagem, «tanto a nível fónico como a nível semântico»²⁰], demonstrando-o através de traços de pertinência, Cohen tenta posteriormente ultrapassar

este radicalismo em *A plenitude da linguagem (teoria da poeticidade)*, onde considera que «a linguagem poética não cria a sua própria poeticidade, mas a retira de um mundo que descreve» e, ainda, que a teoria que propõe se situará «na antiga tradição da mimese».²¹ No entanto, defende o «princípio da negação implícita» que dicotomiza «consciência poética» e «consciência prosaica».²²

Parece-nos ver nestas oscilações do percurso de Cohen um **reflexo da oscilação aristotélica entre o *ser* e o *sentir***, de que não consegue o estruturalismo desapegar-se por completo, originando contradições que acabariam por ser o fundamento do início do fim do seu reinado. É hoje evidente que o «estar em verso» ou o «estar em prosa» apenas afectam o estatuto enunciativo do poema e não o seu estatuto de ficcionalidade poética. A miscigenação genológica é disso exemplo em textos que, pelo seu estatuto enunciativo poderiam ser recebidos como poemas mas cujo estatuto de ficcionalidade narrativa os remetem para uma dominante genológica distinta, como é o caso dos últimos parágrafos do capítulo III do romance *Finisterra*,²³ de Carlos de Oliveira:

Abana a cabeça, lentamente.
Repara bem no verão. Que pode uma aranha
contra o calor, a humidade, senão inchar?
E as aves brancas?
É segredo. Se elas te quiserem dizer... Mas
duvido.
E tu? Dizes ou não?
Talvez um dia.

²⁰ [1966: 17]

²¹ [1979: 31]

²² [1979:64 e 252]

²³ [1981:15]

Na edição utilizada, a 4ª edição, a própria indicação da palavra «romance» indicia uma intencionalidade por parte do autor que atesta uma consciência de miscigenação genológica.

Do posicionamento teórico exemplificado pelo posicionamento de Jean Cohen interessa-nos, pois, reter para o nosso trabalho a metodologia da **sistematização binária** de presença/ausência, não para dela inferir uma classificação dos textos de poesia do nosso *corpus* mas sim como metodologia inicial que permita, dada a extensão deste, averiguar de uma existência básica do **uso de determinados parâmetros na prática literária**, e onde, como, quando e quanto se realizam, de modo a podermos pensar com maior clareza um ponto de partida que possa conduzir a uma primeira **descrição de especificidades que confrontaremos com os poemas a fim de os interrogar**.

2.2.POESIA E LINGUÍSTICA

Ainda num âmbito estruturalista, teóricos houve que, ao posicionar a questão da literariedade, defenderam que a correspondência imediata palavra-objecto adquiria no texto literário, e com maior ênfase na poesia, uma correlação diferente, não mecânica e não automatizada. Roman Jakobson, nos *Essais de Linguistique Générale*, equaciona o problema das relações entre a poética e a linguística considerando que «l'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question: *Qu'est-ce Qui fait d'un message verbal un oeuvre d'art?*».²⁴

A partir do enraizamento linguístico desta questão podemos considerar que, para Jakobson, os traços poéticos advêm da ciência da linguagem mas também da semiologia enquanto teoria dos signos. A poética, tal como a linguística, poderia ser considerada como uma super-

²⁴ [1963: I – 209]

estrutura construída sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas. Esta visão da poética irá ser posteriormente remetida para um posicionamento mais redutor, quando Jakobson considera a função poética como elemento distintivo e diferenciador da poesia, no seu «princípio de equivalência», a partir do qual define a reiteração como «propriedade intrínseca e suficiente»²⁵ da poesia. Assim, a poesia não pertenceria apenas ao domínio dos sons mas antes ao domínio da ligação evidenciada entre o som e o sentido.

Em *Seis lições sobre o som e o sentido*, e partindo da função distintiva dos sons, Jakobson alarga a distintividade à frase: «Os elementos fónicos que caracterizam a frase delimitam-na, dividem-na e dão-lhe relevo, enquanto que os elementos fónicos que caracterizam a palavra em si servem apenas para distinguir a significação das palavras».²⁶ Também O. Brik defende, em *Ritmo e Sintaxe*, que traços secundários como o som e o ritmo adquirem, para o que ele denomina «língua poética», uma significação muito diversa, obedecendo o verso, portanto, por um lado, à sintaxe propriamente dita e, por outro lado, a uma «sintaxe rítmica».²⁷

Michael Shapiro, em *Dois paralogismos da Poética* mantém a raiz jakobsoniana, apesar da intenção crítica, pois parte de duas proposições fundamentais da teoria linguística da linguagem poética de Jakobson: « 1) É uma *simetria matemática* que enforma a estrutura poética; 2) O *paralelismo* é o esquema estrutural da poesia por excelência».²⁸ Destas proposições conclui que uma adesão à noção matemática de simetria levaria a considerar que a estrutura da poesia seria «diferente *in genere* da estrutura que a incarna, a língua», e que os dois princípios jakobsonianos retiram à poética estrutural a noção do «valor semiótico» que deveria ter «posição central».²⁹

²⁵ [1963: I – 220 e 241].

²⁶ [1977: 20]

²⁷ [1978: 23]

²⁸ [1981: 69]

²⁹ [1981: 69, 79, 90]

Também Laurent Jenny, em *O poético e o narrativo*, e ao criticar a teoria de Jakobson, defende a actividade essencial do poema como o «imaginar», como uma «aventura do sujeito»,³⁰ salientando que tanto o princípio metafórico como o princípio metonímico «se alimentam mutuamente na construção do poema» e que a linguagem, no poema, nunca é puramente funcional dado que «a sua temporalidade é a da frase, o seu espaço o do sentido.».³¹

Estes posicionamentos teóricos, que escolhemos como exemplos de uma corrente que pretende definir o poético como uma **realização verbal oposta a outros tipos de conduta verbal**, merecem a mesma crítica que aquela feita às oposições reducionistas dicotómicas entre poesia e prosa, na senda de Jean Cohen, pois tanto Jakobson com a sua relação «som e sentido», como Shapiro com a defesa do «valor semântico», ou L. Jenny com o seu «poema como imaginar», ou ainda Brik com a noção de «semântica particular», não postulam, afinal, a questão do valor articulado sincrónico-diacronicamente. Como afirma Miguel Angel Garrido Gallardo em *La crisis de la literariedad*,³² «La definición de literatura sigue sin prescindir de la referencia de valor». Acrescentaríamos, ainda, uma perspectiva não teórica, assumida já em finais do século XVIII, por Joubert, em *Pensées, Essais, Maximes*³³:

Pour qu'une expression soit belle, il faut qu'elle dise plus
qu'il n'est nécessaire, en disant pourtant avec précision ce qu'il
faut; qu'il y ait en abondance et économie; que l'*étroit* et le *vaste*,
le *peu* et le *beaucoup* s'y confondent; qu'enfin le son soit bref et le
sens infini.

³⁰ [1981: 102]

³¹ [1981: 105]

³² [1987: 46]

³³ [SEGHERS (org.), 1956: 200]

Dos posicionamentos teóricos de cariz linguístico que resumimos, reteremos, para o nosso trabalho, noções como, por exemplo, a de reiteração, a de sintaxe rítmica ou a de paralelismo como instrumentos de trabalho para a aproximação de **procedimentos enunciativos da prática poética** do nosso *corpus*, sobretudo no seu relacionamento com a reutilização, adaptação ou transgressão de modelos.

Reteremos, ainda, a importância dada pelo estruturalismo à linguística, relevância esta que nunca deixou, de um modo ou de outro, mais ou menos explícita ou implicitamente, de estar presente em posicionamentos teóricos de subsequentes correntes teóricas, como adiante veremos, porque poesia é, como toda a literatura, uma arte que tem como **material a linguagem** e é também através desta que adquire um estatuto ficcional e enunciativo mutável mas específico.

2.3. POESIA E ESTÉTICA

A partir dos anos sessenta começa a esboçar-se a crise do imanentismo estruturalista que conduzirá a um afastamento da dominante linguística como componente essencial do objecto da teoria literária. Uma necessidade mais pragmática de relacionar o texto literário com condicionantes contextuais e extratextuais levará a que o pensamento sobre o texto literário contemple realizações culturais e estéticas relacionadas com o acto de comunicação do texto literário e com a componente do imaginário do seu receptor.

Como sequência da contemplação, por parte dos estudos literários, do contextualizar do texto literário e da abrangência, no seu estudo, do campo das relações extratextuais, desenvolve-se uma abordagem da poesia na qual o poema surge como uma das possibilidades de concretização da exteriorização do imaginário. **O imaginário** torna-se, por sua vez, factor

polissémico no processo de transformação do mundo vivido em mundo poético, na esteira de posições já assumidas por escritores, por exemplo, do início do século XVII, como o demonstram as palavras de J. B. de Vico em *Extraits sur la poésie*³⁴:

L'imagination, les recevant des sens, combine et agrandit à l'excès les effets les plus visibles des apparences naturelles; elle en fait des images lumineuses, qui éblouissent par une illumination soudaine les esprits et, par la suite, excitent les sentiments humains par l'éclair et les tonnerres de leurs merveilles.

Esta ideia da interferência entre o real e o imaginário como caracterização explicativa do poético é retomada por Maurice-Jean Lefèbvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Ainda bastante apegado ao estruturalismo, como o próprio título da obra deixa entrever, Lefèbvre parte do princípio de que o acto de imaginar pressupõe, por parte do imaginador, uma certa distorção da percepção, distorção essa que faz actuar um mecanismo realizante-idealizante que constitui «a fascinação da própria arte, e mais particularmente da literatura, e mais particularmente ainda da obra literária.»³⁵

Aparentando subtrair-se a um posicionamento de raiz linguística, Lefèbvre aponta uma hierarquização que pressupõe a particularização de um código literário dentro do artístico e, dentro deste, a incidência na «linguagem» como factor caracterizador da literatura, o que, não deixa de revelar uma certa dependência da herança saussuriana, pois considera «o real» como «o significante da linguagem e suas diversas combinações objectivas» e o «irreal» como «o significado, as conotações e evocações derivadas.»³⁶

³⁴ [SEGHERS (org.), 1956: 162]

³⁵ [1980: 13]

³⁶ [1980: 13]

Contudo, a par deste arreigamento de carácter predominantemente linguístico, admite já abertura para a pertinência da relação da obra com o mundo, ao definir a obra literária como «lugar de um duplo movimento: um primeiro movimento que poderíamos dizer *centrífugo* e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas, pondo-lhe a questão da sua `realidade´; um outro movimento, agora *centrípeto*, que tende, pelo contrário, a fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e seu próprio sentido, num esplêndido isolamento.»³⁷

Ao pretender articular a perspectiva linguística com a perspectiva extra-linguística de uma mundivivência que ultrapassa a da própria linguagem, Lefèbve acaba por remeter a caracterização do discurso literário para um desvio ao discurso quotidiano, deparando-se-nos, uma vez mais, uma oposição dicotómica, exclusiva, de tipo redutor. No entanto, quando pretende definir a intencionalidade literária, tanto na narrativa como na poesia, separa «discurso» de «referente prático do discurso» através da «presentificação da imagem», o que funcionaria como uma abertura da obra para a «realidade estética.»³⁸

A visão do referente como «experiência total» mediatizada pela abertura da imagem leva Lefèbve a remeter, por sua vez, a especificidade do discurso da poesia para o facto de, na poesia, o referente ser, não só oposto ao significado, mas também absorvido por ele, o que o conduz a renunciar à distinção «poesia/prosa» mas o reconduz a nova dicotomia binária de exclusão, ao defender a oposição «discurso da poesia/discurso da narrativa.»³⁹

A posição de Maurice-Jean Lefèbve, ao conferir importância à **imagem** como ponte intermediária entre o domínio da literariedade e o domínio da estética é exemplo de uma vertente teórica que, embora ainda

³⁷ [1980:14]

³⁸ 1980: 150 a 161]

³⁹ [1980:162 a 168]

apegada a componentes de reflexão linguística, admite que a «linguagem poética» é apenas uma das componentes do «discurso da poesia», podendo a caracterização deste discurso enveredar por contextualidades ou extratextualidades.

Outro exemplo do posicionamento exposto será o que assumiu Geoffrey Hartman em *A voz da laçadeira*, texto no qual considera que todas as teorias da linguagem poética procuram explicar dois efeitos indissociáveis: o efeito da «distância estética», que remete para uma atitude de distanciamento, reflexão e abstracção em relação ao mundo e à mundivivência, e o efeito de «iconicidade», que remete para uma atitude de proximidade com o concreto e a representação próxima da vivência. Aplicando estes dois efeitos à linguagem poética, ela encontraria a sua especificidade numa zona intermédia, a «zona da imaginação»,⁴⁰ que configura, afinal, a arte poética na sua errância metonímica, e que Luís Miguel Nava, em *Onde à Nudez*,⁴¹ poetica e metalinguisticamente define, num poema em no qual a extrema contenção linguística produz o efeito artístico de uma imensa amplificação de sentidos:

ARS POETICA

O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.

Reflectindo também, por um lado, uma **raiz linguística**, e, por outro lado, encarando a poesia como **efeito artístico**, apresenta-se-nos a perspectiva assumida por Iuri Lotman. Segundo ele, a poesia, tal como a literatura em geral, é uma parte autonomizável de um sistema de comunicação estética. A «linguagem artística» constituir-se-ia, pois, à

⁴⁰ [1982: 31-44]

⁴¹ [ed. ut. 2002:44]

maneira das línguas, de um modo secundário, mas com uma ênfase do carácter figurativo ou icónico.

Em *A estrutura do texto artístico* Lotman considera que em arte, ao contrário do que acontece na língua natural, «aparece uma tendência constante para formalizar os elementos portadores de conteúdo, para os condensar, para os transformar em banalidades, para os fazer passar totalmente do domínio do conteúdo para o domínio convencional do código».⁴² Assim, e sem abandonar um fundo estruturalista, considera que a especificidade do texto poético, como texto estético que é, provem do facto de se assumir, simultaneamente, como «sistema de comunicação» e como «sistema modelizante».

A ideia de que, subjacente à linguagem do texto artístico, existe sempre um «modelo do mundo», representativa de uma visão idealizante da arte através da sua relação com a vivência objectal do sujeito e da sua mundivivência tinhamo-la já encontrado ao ler *L'Art Philosophique*⁴³ de Baudelaire:

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne?
C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le
sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

Pretendemos aqui evidenciar, no que respeita o nosso trabalho, o relevo que daremos à importância conferida por Lefèbvre, Brik, Hartman e Lotman às componentes «arte» e «estética» na tentativa de definição da poeticidade, na sua articulação como a relevância dada ao referente da mundivivência. Estes autores constituem exemplo do afastamento progressivo de uma perspectiva predominantemente linguística em direcção à visão da **poesia como vivência cujas definições ou limites passam,**

⁴² [1978: 48].

⁴³ [ed. 1956: 28]

primordialmente, por ser estéticas. A sua relação com o uso da narratividade será, entre os aspectos desvendados, um dos que mais nos interessou seguir, como adiante veremos.

2.4. POESIA E RECEPÇÃO

A abordagem da especificidade do texto literário como parte de um sistema de expressão estética conduzirá alguns autores por uma via que terá já algo a ver com a estética da recepção. Jan Mukaròvský, por exemplo, assume uma posição teórica, em *Escritos sobre estética e semiótica da arte*,⁴⁴ que de certo modo sintetiza e equilibra as posições de Lefèbve e Lotman, atrás referidas. Apesar de ainda opor «denominação poética» e «denominação da linguagem falada», defende, no que diz respeito à poesia, a sua relação com a realidade e com a estética mas introduzindo já a atribuição de um papel relevante ao receptor:

A atenuação da relação imediata entre a denominação poética e a realidade é compensada pelo facto de a obra poética entrar, como denominação global, em relação com todo um conjunto de experiências vitais do sujeito – seja ele sujeito criador ou sujeito receptor.

Estamos, portanto, perante uma posição teórica que tenta articular uma perspectiva linguística com uma perspectiva estética e que aponta, ainda, para a estética da recepção, na medida em que concede importância ao espaço material de realização do texto como espaço indicativo de propostas de leitura relacionadas com referentes vivenciais intra e extratextuais. Cremos que esta proposta teórica se encontra articulada de

modo mais convincente a um «nível estilístico de decisão estética», como na linha de perspectivação do «texto artístico» defendida por A. García Berrio em *Ut poesis pictura*:⁴⁵

El [texto artístico] representa un espacio privilegiado de propuestas materiales, las cuales son tantas otras pistas de la expresividad subconsciente del emisor, y itinerarios de lectura por los que discurren las respuestas estéticas de la recepción.

Salientamos nesta afirmação não só a consideração do texto como proposta de leituras, como acima referimos, mas também o facto de ser nela contemplada a pluralidade estética do ponto de vista do receptor, que nos parece ser um vector variável em tempo e lugar que desde sempre terá orientado a identificação do texto poético, consoante a aceitação da flutuação dos variados modelos e cânones. Deste modo, o problema da relação do texto poético com a estética passaria, também, por uma via de «previsibilidades» e não de certezas, como afirma D. W. Fokkema no pequeno ensaio publicado em *Poetics Today*, intitulado «The concept of code in the study of literature»⁴⁶:

We may assume that the aesthetic experience has to do with a reorganization or revitalization of information that the reader has in store [...] [although] in some cases the esthetic effect appears to be predictable.

Pensar o texto literário como texto estético, articulando-o com a experiência vivencial do seu emissor e do seu receptor, acaba por conduzir a interrogações sobre o modo como inserir o facto literário isolado no contexto histórico da literatura. Como poderão o poema isolado, a obra

⁴⁴ [1981: 184]

⁴⁵ [1988: 186]

poética autónoma, ser testemunhos de momentos de uma evolução histórica literária? Segundo H. R. Jauss, em *A literatura como provocação*⁴⁷, a resposta estaria na conjugação de um «horizonte de expectativa estética» com o funcionalismo da «arte da representação», numa visão da história literária considerada como uma história independentizada em relação processo geral da história, contemplando aspectos estéticos, políticos ou sociais apenas quando numa configuração intrínseca à literatura que, por sua vez, estaria dependente da «circunstancialidade» do leitor, do seu acto de recepção. Por sua vez, esta circunstancialidade que constitui o «processo físico» da recepção do texto configura um processo de «percepção dirigida» que engloba motivações e sinais constitutivos «que poderiam ser descritos por uma linguística textual.

O posicionamento teórico de Jauss parece, aparentemente, vir solucionar, na definição de obra poética, por um lado, o problema da conciliação da arte da linguagem com a expressão do sentir e, por outro lado, a relação do imaginário com o mundo vivencial. No entanto, como delimitar uma posição neutral, de onde a observação possa ser efectuada? De que modo instituir parâmetros não subjectivos nem arbitrários que determinem o «receptor ideal? Em que espaço e em que tempo localizá-lo? Algumas destas objecções foram levantadas por R. C. Holub, numa obra sobre a teoria da recepção de Jauss intitulada *Reception Theory. A critical introduction*, na qual, por vezes utilizando as próprias palavras de Jauss, detecta objecções tanto quanto à variabilidade da triangulação autor-obra-leitor como quanto à necessidade de ultrapassar a mera reacção circunstancial do leitor como, por exemplo, quando afirma:⁴⁸

The `process of the continuous establishing and altering the horizons ´ by mean of textual and generic clues would eliminate

⁴⁶ [1985: 48]

⁴⁷ [1993: 35-115]

the individual variability of response, and, at least in the theory,
we could then establish a `transsubjective horizon of understanding
´ that determines `the influence of the text ´.

Outra objecção que poderia fazer-se ao «horizonte de espera» de Jauss é que ele surge sempre ligado a classificações do texto literário que partem da aceitação de cânones literários,⁴⁹ sendo que a aceitação da autoridade de um texto pode encontrar-se distanciada das circunstâncias em que se insere o leitor, muito diversas, mesmo quando se verifique a contemporaneidade da produção e da recepção. Segundo Jean-Marie Shaeffer, em *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, «le régime autorial reste homochrome, alors que le régime lectorial devient hétérochrome».⁵⁰ Os próprios poetas disso estão conscientes quando na sua palavra poética referem a criação por parte de quem lê, como José Agostinho Baptista o faz nas primeiras e últimas estrofes do primeiro poema de *Autoretrato*:⁵¹

Sê quem me lê,
decifrador de enigmas.

Folheia-me como a uma árvore de folhas soltas,
se é outono.

Todas as palavras mentem, no interior da sua obscuridade.
nada te prende ao verso,
aos seus ínvios caminhos,
às suas seduções de velha prostituta.

Que não cedas a essa luz de remotas lantejolas,
às flores vivas que segura.

⁴⁸ [1984: 60]

⁴⁹ Cf. *Littérature médiévale et théorie des genres*, Jauss, 1986.

⁵⁰ [1989: 154]

Não ouças, não olhes:
ferem-te as palavras do deus e as suas garras de tigre
nos muros de um coração que não o teu:

devorado já pelas páginas que lês,
desprendendo-se das folhas e do outono,
batendo devagar

Entendemos que o papel de «decifrador de enigmas» atribuído ao leitor não está, neste caso, arreigado a uma pressuposta intencionalidade autoral mas representa, sim, uma libertação, visto que o sentimento aberto que se desprende do texto se encontra anulada pela referência a um coração moribundo, «devorado já pelas páginas», que deixa a sua própria recriação ao desejo de impulso de desprendimento do verso, na leitura. O leitor como decifrador de uma «mentira», construindo a partir dela as suas verdades, representa no poema como que uma desmultiplicação concretizada do conceito de leitor ideal.

Apesar de todas as objecções que se possam colocar à teoria da recepção, cremos que o seu mais bem sucedido desafio foi o de **pôr em causa uma função cognitiva e ditatorial, que era atribuída tradicionalmente à realização estética**, e renová-la, dotando-a com uma componente de intencionalidade vivencial que renovou o pensamento do texto literário e que viria a conduzir todo um percurso que culminaria com a centralização dos estudos literários no barthesiano «prazer do texto», de que adiante nos ocuparemos.

Em relação à poesia, surgiram, na esteira da linha teórica de Jauss, posturas que nos parecem ter o seu enraizamento na estética da recepção. Jonathan Culler, por exemplo, apresenta em *The pursuit of signs* uma teoria

⁵¹ [1986:9]

que se centra na análise das condições nas quais se produz o sentido. Sob a égide da semiótica, considerando, portanto, que a literatura é, essencialmente, um modo de comunicação e significação no qual se podem identificar sentidos, Culler lança um alerta para o perigo de separar a obra da sua interpretação, e ainda para o facto de, na relação da obra com o leitor, se poder cair no que ele denomina «massive distortions». Releva, portanto, a relatividade da autonomia do texto literário, considerando que a contribuição de textos anteriores para o estabelecimento de códigos torna possíveis vários efeitos do significado e do sentido do texto, o que o conduz a definir poema na relação da leitura com a construção⁵²:

To discover the true meaning of a poem, one must interpret
it in accordance with the principles by which it was constructed.

Esta articulação do sentido do texto com a sua recepção, aliando componentes de convenção e intencionalidade, testemunha também John S. Searle, numa perspectiva de raiz linguística, em *Speech Acts*:⁵³

In our analysis of illocutory acts, one must capture both the
intentional and the conventional aspects and especially the
relationship between them.

Pondo de lado uma enfatização exagerada do papel desempenhado pelo receptor, cremos poder afirmar que a teoria da recepção relevou perspectivas essenciais para uma evolução dos conceitos de literariedade e de poeticidade em direcção a novos paradigmas teóricos, ao desviar o enfoque no conceito de língua literária para um enfoque nos modos como o texto literário é recebido, avançando, como afirma Pozuello Yvancos, para «la redefinición de la `Historia de la Literatura´, atendiendo a la historicidad

⁵² [1981: 98]

esencial de la propia teoría y de las lecturas y interpretaciones»,⁵⁴ avançando ainda, portanto, para o apontar simultâneo de três perspectivas teóricas: a hermenêutica, a semiótica e a histórica.

Destas perspectivas, a questão que mais nos interessa relevar para o nosso trabalho é a da importância **da recriação activa por parte do leitor crítico**, articulando-se este com a noção de que a **teoria literária** envereda hoje, predominantemente, pelo **caminho crítico de uma descrição interpretativa da prática literária** que se aproxima tanto da emoção do leitor como da razão do teórico.

2.5. POESIA E HISTÓRIA: HERMENÊUTICA; SEMIÓTICA

Abordaremos, na sequência da estética da recepção, posicionamentos teóricos que nos parecem afirmar uma tentativa de conciliação das perspectivas histórica e hermenêutico-semiótica, no que respeita à utópica mas sempre renovada tentativa de definir ou descrever o que é, ou «quando é», poesia.

A explicação da relação íntima entre a poesia e o verso, a partir da emergência histórica da prosa como género, teria suscitado a substituição do conceito de poesia pelo conceito globalizante de literatura, facto este que teria, por sua vez, provocado a consideração da poesia como género do qual o verso seria, por algum tempo, a forma. Historicamente, o verso teria sido, nas realizações da língua, um lugar de pré-determinação e de determinação absoluta, e a prosa o modo de introdução da indeterminação. Posteriormente, o verso seria o lugar da indeterminação por excelência, fugindo, mesmo, à determinação sintáctico-semântica. Segundo Jean-Pierre Bobillot, na obra *Vers, prose, langue – quelques propositions*, o verso seria

⁵³ [1986: 65]

o lugar «où la langue impose la subjectivité».⁵⁵ «Escrever em verso» seria, para Bobillot, «réactiver dans la langue une marge de liberté» e o poema, portanto, lugar da existência da máxima liberdade e subjectividade.

Um dos autores mais representativos da estética da recepção, Wolfgang Iser, em *The Repertoire*,⁵⁶ centraliza esta margem de liberdade e de subjectividade no leitor, conferindo-lhe, no entanto, fortes restrições provenientes da visão do literário como força modeladora:

Every textual model involves certain heuristic decisions: the model cannot be equated with the literary text itself, but simply opens up a means of access to it. Whenever we analyze a text, we never deal with a text pure and simple, but inevitably apply a frame of reference specifically chosen for our analysis. [...] our prime concern will be no longer the *meaning* of that text (the hobbyhorse ridden by the critics of yore) but its *effect*.

A ênfase dada por Iser à força modeladora e ao efeito do texto no leitor condu-lo a relevar também o acto de produção de imagens por parte do leitor, posição esta que não nos parece estar definitivamente distanciada da importância dada ao sentido por parte de alguns adeptos de posicionamentos linguísticos e da perspectivação estética da literatura. tal como defende um leque de referências para adequar o relacionamento do modelo com o texto literário, ao posicionar-se teoricamente age do mesmo modo, se é que é possível agir de outra maneira adentro de uma perspectiva teórica. Esta adequação do modelo pode surgir, em casos extremos, por infracção ou por paródia, ou ser meramente enunciada pelo uso da metalinguagem no poema. Do primeiro caso, a infracção ao modelo declarada pelo estatuto enunciativo do poema, relevamos o título e a

⁵⁴ [1989: 107]

⁵⁵ [1989: 46]

⁵⁶ [1991: 360]

primeira das três estrofes da «Canção em moldes clássicos» de *Cartografia de Emoções*, de Nuno Júdice:⁵⁷

Tentei descrever o amor, do ponto de vista
da razão, subvertendo o que a natureza
humana dele pretende: um fim
para o desejo, para a desordem dos sentidos,
para a falta de entendimento de quem vive
solitário. Não sei o que descrevi: se
esse conjunto de emoções que se concentra
no instante da paixão, transformando
a alma numa fogueira feita
de mágoa e alegria; se o instante em
que toda a percepção é absorvida por ti,
mesmo que tu me peças que não perca
juízo e coração, ambos envoltos na
estranha tormenta que os teus olhos
desencadeiam.

Do segundo caso, a adequação transgressiva do modelo pela paródia, transcrevemos um poema de *Sete Rios Entre Campos*, de Adília Lopes:⁵⁸

«seca-se o liber no alto do ulmeiro»

Vergílio, *Bucólicas*

Seca-se o livro
no alto do ulmeiro
o anacronismo
produziu o surrealismo
mas não é só
uma má tradução
o livro caiu ao mar

⁵⁷ [2001:169]

⁵⁸ [1999:71]

foi preciso enxugar o livro
agora o vento abana
as folhas do ulmeiro
e as do livro
(as folhas batem
umas nas outras)
e o livro é um fruto
é um produto
do ulmeiro
acham que um verso é pouco?
quem não o aproveita
é mouco

Quanto ao terceiro caso, o da relevância através do uso de metalinguagem no poema, damos um exemplo de *O aprendiz secreto*, de António Ramos Rosa:⁵⁹

O construtor terá sempre em conta a flexibilidade da brisa e o peso maciço do ser. A sua construção será contemplativa, abismada entre as falésias de mármore e o rio tranquilo que o envolve. Atento ao frémito do ser, à sua redondez corpórea e ao ritmo das suas configurações, construirá a sua branca morada no flanco abrupto do inexpugnável. Todas as paisagens serão unificadas segundo o princípio de individuação do ser e da sua integridade solar.

A presença do **dizer do modelar no poema** generalizou-se na segunda metade do século vinte como procedimento enunciativo, mas delineava-se implicitamente numa prática muito anterior. Jean-Michel Maulpoix considera, em *La voix d'Orphée*, que foi a partir do século dezoito que se presentificou no texto literário a passagem de uma atitude mimética para uma atitude modelar que modela e torna reconhecível a linguagem

literária e a especificidade da linguagem poética em função do destino social da escrita. A partir deste século, o lirismo visaria abolir a distância entre o sujeito e o mundo, e Maulpoix denomina-o, por isso, «**lyrisme de description**»,⁶⁰ justamente porque o lirismo surge então como expressão qualificativa, traduzida por realidades estilísticas, mas diferenciando, simultaneamente, descrição e sugestão. Esta diferença processar-se-ia num plano no qual a descrição seria ultrapassada pela sugestão, tal como o ser humano, quando posicionado entre o real e o ideal, se situa em função do desejo de absoluto e das suas possibilidades de realização.

Cremos que o posicionamento assumido por Henri Meschonnic, nas obra *Le signe et le poème* e no texto *Pela Poética*, sintetiza as perspectivas acima referidas, na medida em que articula a existência histórica do texto literário com as diversas possibilidades de meios de descoberta dos seus sentidos. Embora na primeira obra referida Meschonnic afirme que a linguagem poética assenta numa duplicidade, pois é simultaneamente semiótica e metasemiótica, na segunda obra mencionada defende que o texto literário é como que um «contentor de história, mundo e linguística»⁶¹ e defende que, numa obra literária, a palavra existe em vários planos mas esses planos não geram vários sentidos, cada sentido é que existe em vários planos, o que o leva a posicionar a relação entre o valor e a obra, em *Pela Poética*,⁶² nos seguintes termos:

[...][o valor da obra] não vive senão do *conflito* entre a necessidade interior da *mensagem* individual (que é a criatividade) e o *código* (género, linguagem literária de uma época, etc.) comum a uma sociedade ou a um grupo, código que é o conjunto dos valores usados existentes - 'lugares-comuns'.

⁵⁹ [ed. ut. 2001:399]

⁶⁰ [1989: 39]

⁶¹ [1977:26]

Dos posicionamentos teóricos acabados de referir, interessa- nos relevar para o nosso trabalho a relação entre o **indivíduo, a sociedade, a temporalidade e o código**, no que respeita, não só à literatura em geral mas, mais particularmente, à poesia e ao uso **da narratividade no poema**. Importa-nos considerar o texto poético numa dupla articulação, como misto de sistema e criatividade, de objecto e sujeito(s), de forma e sentido, espaço de realização de modelos do cânone clássico ou do cânone hodierno. Através do estudo da poesia portuguesa mais recente, é nosso objectivo salientar uma via de abordagem da poesia que poderia contribuir, ainda que muito pontualmente, para, no dizer de Pozuello Yvancos, «[...] construirse una historia de las relaciones entre literatura y publico, una semiótica de la cooperación textual, una história de las categorias de la experiencia estética».⁶³

2.6. POESIA E DESCONSTRUÇÃO

A relativização, em relação ao texto literário, entre a linguagem, o receptor e os condicionalismos sociais e históricos, constitui, talvez, um dos pontos mais importantes das teorias da recepção, pois abre caminho para os posicionamentos teóricos da desconstrução. No entanto, nem por isso podemos considerar a desconstrução como uma consequência, ou mesmo sequência, da estética da recepção ou da ineficácia do estruturalismo em dar resposta à visão diacrónica do literário. Autores como Harold Bloom, Jonathan Culler, Paul De Man ou Roland Barthes, não podendo situar-se ainda dentro da desconstrução, anunciam-na, contudo, ao defenderem uma modernização de conceitos como os de escrita, autor, leitor e leitura, ou ao posicionarem a actividade crítica como possível actividade literária.

⁶² [1997: 26]

⁶³ [1989: 127]

A conciliação genológica entre o texto crítico e o texto literário aponta para um dos aspectos determinantes da desconstrução que é o de a desconstrução se apresentar como uma linha de posicionamentos teóricos que põe em causa dicotomias como significante/significado, sensível/intelegível, literário e crítico e, mesmo, literário e não literário, preconizando um modo diferente e não sistemático da leitura do texto literário, uma vez que não considera o sistema linguístico como base de uma possível decifração do texto literário. Torna-se, pois, difícil aceitar a desconstrução como uma teoria, uma vez que, centrando-se na leitura, não constitui uma teoria nem do significado nem da interpretação e institui o literário como uma ilusão a partir da qual podem ser, empiricamente, constatados sentidos. Os sentidos do texto tornam-se, portanto, ilusórios, apenas detectados na própria *indecidability* ou *indeterminacy* do texto, de que é exemplo a posição de Stanley Fish em *Is there a text in this class*⁶⁴?:

There are no determined meanings and the stability of the text is an illusion. [...] this does not mean that the context comes first and that once it has been identified the construing of sense can begin.

Consideramos esta posição como sendo apenas aparentemente anti-hermenêutica e nihilista, pois o que nela é negado como componente da hermenêutica é a presença de uma autoridade, autoral ou outra, que assuma a intencionalidade, quer em relação ao texto literário, quer fora dele. No entanto, a intencionalidade é passível de detecção, como afirma Aguiar e Silva no ensaio *A teoria da desconstrução, a hermenêutica literária e a ética da leitura*⁶⁵:

⁶⁴ [1980: 5]

⁶⁵ [1993: 76]

O texto detém uma autoridade inerente que coercivamente se impõe ao leitor e ao crítico. O texto solicita uma compreensão que deve permanecer imanente, porque, nas palavras de Paul De Man, 'ele coloca o problema da sua inteligibilidade nos seus próprios termos'. A desconstrução advoga, por conseguinte, um modelo hermenêutico fundado exclusivamente na *intentio operis* e rejeita quaisquer modelos hermenêuticos de algum modo hipotecados à *intentio auctoris* e à *intentio lectoris*.

Luís Filipe Castro Mendes, no poema «*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*» [sic], de *O Jogo de fazer versos*,⁶⁶ refere - entre a intertextualidade explícita e implícita com Baudelaire e a identificação confessada do sujeito lírico com o poeta -, a imposição da intencionalidade de um sentido imanente mas, simultaneamente, imprevisível:

Gostaria que um dia tu me lesses
num jeito entre a maçada e o vagar
que o tempo distribui às nossas preces
quando o que não previmos tem lugar.

Hipócrita leitor, vã criatura,
que procuras do lado deste oco
abismo de papéis que a amargura
enredou no silêncio de tão pouco?

Arregacei as mangas ao poema.
A tudo fiz soneto: aqui, além...
E nada em mim conheço que não trema
dum frio que não entende mais ninguém.

Anda perdida em mim a noite pura,
com restos de verdade e literatura...

Deixando de lado, neste momento, a relação temporal e modelar com o simbolismo, presente no poema, salientaremos a **faceta metalinguística** e o facto de **a própria voz do poema estabelecer uma dupla ponte pessoalizada de auto-reflexão** sobre «vãos restos perdidos» entre a intenção do poeta e a leitura individualizada do seu poema. A este propósito, **Aguiar e Silva** chama ainda a atenção para o uso frequente, por parte dos adeptos da desconstrução, da palavra inglesa *misreading* que, segundo ele, não significa «leitura incorrecta ou errónea e ainda menos leitura anárquica ou arbitrária, mas leitura que está inelutavelmente sujeita à errância e à deriva, por razões atinentes à epistemologia do acto da leitura e à ontologia do texto literário», acrescentando ainda que «[...]as leituras desconstrucionistas não podem, pois, deixar de ser *alegorias de leitura*. Alegorias que são uma tarefa de Sísifo, pois têm de acompanhar a errância das alegorias dos próprios textos». ⁶⁷

Cremos que esta «errância das alegorias dos próprios textos», de terminologia tão marcadamente desconstrucionista, se encontra também expressa, embora de modo implícito, em autores que, dado o insucesso das propostas estruturalistas e semióticas, e embora definindo a poesia dentro do campo da semiologia, articulam esta com a estética da recepção. Daremos o exemplo de Michael Riffaterre que, ao recuperar a noção de *palavra-chave*, ⁶⁸ de herança estilística, articula esta herança com uma leitura não linear do poema, na qual uma nova retórica do discurso denuncia o poema como veiculador de uma leitura heurística da relação do poema com a realidade factual, resumindo-a do seguinte modo ⁶⁹:

[...] ce va-et-vient d'une valeur à l'autre du signe [...] qui caractérise la pratique signifiante qu'on appelle poésie.

⁶⁶ [1999: 192]; 1ª ed. 1999.

⁶⁷ [1993: 77, 78]

⁶⁸ [1978: 207 e segs.]

⁶⁹ [1978: 209]

Nesta caracterização da poesia, de Riffaterre, a «gramaticalidade» previsível do efeito de comunicação processa-se entre a intencionalidade autoral ou textual e a recepção do leitor ou da interpretação do texto, o que nos remete para uma leitura instável e para uma interpretação que nunca é definitiva, aproximando-nos, portanto da leitura como alegoria da leitura, num «va-et-vient» de tarefa de Sísifo.

A atitude de permanente instabilidade acima referida, e a decorrente visão da **leitura como alegoria** evidencia não terem sido os adeptos da desconstrução defensores de sistematizações teóricas de conceitos de raiz como a literariedade, a poeticidade, e conceitos afins, tendentes a detectar e definir elementos ou situações contextuais comuns a grupos de textos. No entanto, até que ponto terá a desconstrução negado à poesia a sua existência e veiculação através de processos de semiotização como a redundância, o verso, a rima, a musicalidade ou a disposição gráfica? **Terá a desconstrução, pelo contrário, criado aberturas para uma revitalização ou nova problematização desses processos de semiotização?** Este é um dos aspectos que nos interessa salientar para o nosso trabalho.

Num ensaio intitulado *What is a poem?*, James Thorne defende como uma das características essenciais do poema a existência de padrões («patterns»),⁷⁰ correspondentes à «palavra-chave» de Riffaterre, e que são o resultado da ocorrência repetida de formas linguísticas de modo a que cada padrão realiza um tema. Segundo ele, identificar o sentido literal de uma palavra equivaleria à identificação de um estereótipo e o sentido metafórico resultaria da adição ou subtração de inferências, o que implica, para além do evidente papel activo do leitor, uma forte relevância dada, por um lado, a aspectos de linguística e de recepção de texto e, por outro lado, o relacionamento destes com a dimensão desconstrucionista da leitura como

⁷⁰ [1989: 281]

alegoria. Desta articulação, que renova as perspectivas linguísticas, podem ser exemplo as seguintes afirmações de Thorne:⁷¹

We read poems (or should) in a way which is quite different from the way in which we read other texts, because in the case of other texts it is the imposition of one, and only one meaning, that is important. Learning to read a poem is not a matter of learning to pay attention to the repetitions of linguistic forms, phonological, lexical or syntactic. It is a matter to hear what normally we must be deaf to: the inexhaustible ambiguity of utterances.⁷²

Esta existência linguística do poema através da sua iluminação, através da audição do seu silêncio e da sua pluralidade alegórica, são referidas metonimicamente por Fernando Guimarães no poema «Leitura»,⁷³ de *Limites para uma Árvore*, do qual transcrevemos os seguintes versos:

[...] Uma letra é maior
que todas as palavras: o seu peso intimida-nos. Sabes
acaso como pegar nela? «Sim, sem tocar sequer
no seu pólen; junto-as a outras; seguro-as nos meus dedos
e principio
a levantá-las em direcção a esta lâmpada. Olho-a com
mais atenção, procuro
os seus contornos. Aprendo a medir o intervalo que
existe
entre elas. Sei também a distância a que se encontra de
outras veias».
No passares as mãos pelo rosto hás-de encontrar uma
nova
imagem. E quantas vezes pode isso acontecer connosco?

⁷¹ [op. cit.: 289]

⁷² Sublinhados nossos.

⁷³ [2000: 61,62]

[...] Nela

procuro
o que te venho dizer, espero esse movimento de um
corpo, a maneira
de o tocar em silêncio. Mas nada disso me pertence e sei
apenas
onde encontrar estas páginas inclinadas. O livro é um
rumor.

Neste poema, a metafórica palpabilidade das unidades sonoras, a concretude dos seus intervalos de silêncio, e ainda a polissêmica iluminação pela subjectividade de um olhar-leitura, remetem-nos para a mediação dos sentidos plurais veiculados entre aquele que diz e cria (neste caso o sujeito lírico ou o poeta) e aquele que ouve e recria (neste poema o objecto lírico ou o leitor). A leitura do texto como «co-texto» implica, pelo menos no que à poesia diz respeito, que o texto seja parcialmente mediado por um processo de semiotização, por um «intervalo» de «rumor» que se desprende da sonoridade, «sem tocar sequer no seu pólen», bastando para isso erguê-las sob a «lâmpada» do que já era, afinal, pertença do leitor.

Questionávamo-nos, acima, acerca da viabilidade de a atitude desconstrucionista ter negado à poesia esta sua característica, ou seja, a capacidade de mediação através de processos de semiotização. Cremos que as posições assumidas por Riffaterre e Thorne mas, talvez mais ainda, a importância da sua equivalente realização nas palavras de um poema, constituem uma hipótese de resposta a essa questão.

Consideramos, pois, que os posicionamentos teóricos referidos, tal como posicionamentos na linha comparatista de Carlos Daghlían, evidente na obra *Poesia e Música*, na qual se releva uma «base material» pertencente tanto à música como à poesia, não entram em conflito com os posicionamentos da desconstrução, mais não seja porque a leitura de uma leitura pode implicar o ritmo de um ritmo ou a música de uma música,

considerada a inter-relação entre o texto, a representação e a intencionalidade. Parece-nos importante referir esta relação na medida em que julgamos que a sua aceitação conduz à possibilidade de articulação e operância de conceitos como a literariedade e a poeticidade com uma correlatadimensão psíquica. Um exemplo desta articulação pode ser encontrado nos excertos seguintes, respectivamente de Laurent Jenny em *La terreur et les signes*⁷⁴ e de Harold Bloom no ensaio *Poetry, Impressionism, Repression*⁷⁵:

La forme poétique ne suffit pas à faire reconnaître le débordement du vide qu'elle met en oeuvre. Elle reste aveugle à sa propre rythmicité. Pour que ce rythme de la symbolicité apparaisse au sujet, il est peut-être nécessaire qu'il la représente dans une extériorité quasi objective, qu'il la hisse pour lui-même sur une scène visible.

Poems are not psyches, nor things, nor are they renewable archetypes in a verbal universe, nor are they architectonic units of balanced stresses. They are defensive processes in constant change, which is to say that poems themselves are *acts of reading*. [...] The meaning of a poem can only be a poem, but *another poem*, a poem *not itself*.

A **dimensão psíquica do reconhecimento da poeticidade** está também presente na constante mutabilidade dos «actos de leitura», embora consideremos que uma sua articulação poderia evidenciar questões como a do gosto individual e das preferências pessoais que não desenvolveremos por ser irrelevante no âmbito do nosso estudo. Relevamos, quanto a estes posicionamentos, o facto de Jonathan Culler, no ensaio *Beyond*

⁷⁴ [1986: 229]

⁷⁵ [1986: 331]

Interpretation,⁷⁶ contra-argumentar que, apesar de os poemas serem sempre «actos de leitura», acabavam sempre, de qualquer modo, por ser «lidos». Realmente, e tal como acima consideráramos, a leitura encarada como «segundo texto» constitui sempre um campo de interacção entre a linguagem veiculada pelo sujeito. Já Roland Barthes afirmara em *O grão da voz* «uma nova tipologia da linguagem: um espaço novo em que o sujeito da escrita e o da leitura não têm exactamente o mesmo lugar. Este é todo o trabalho da modernidade»⁷⁷. Também os poetas falam deste **distanciamento interactivo** que se desprende da palavra do poema e que «traí» a linguagem ao «organizar mundos». Exemplificamos com um poema de *O duplo dividido*,⁷⁸ de Isabel de Sá:

Na turbulência do poema há uma constelação de sentimentos, a corrente principal onde tu e eu existimos.
Poderíamos dizer da nossa experiência que ela se dissociou do exterior mas nada garante a traição das palavras.
Por vezes, a página é uma cicatriz na qual a caneta abre uma nova ferida. As imagens ressurgem e na claridade das palavras o mundo organiza-se.

À denuncia de uma nova tipologia da linguagem, formulada no próprio veículo de comunicação e latente na «turbulência do poema», acrescentaríamos que a visão hedonista do literário, tal como Barthes a desenvolve em obras como *O prazer do texto*, apontavam já para a consideração do texto literário como uma entidade e uma construção a «formar» pelo leitor, aproximando-o do movimento da desconstrução que não nega a existência relevante de processos de semiotização, antes os reporta a uma dimensão lúdica da linguagem, tal como na perspectiva

⁷⁶ [1986: 328]

⁷⁷ [1981: 159]

⁷⁸ [1993:27]

desconstrucionista em geral, e de que citaremos, a título exemplificativo, a palavra de Jacques Derrida: «To write means to graft. It's the same word. The saying of the thing is restored to its being-grafted».⁷⁹

A afirmação de Derrida reporta-se essencialmente a textos plurilineares⁸⁰ e é criticada por Barbara Johnson no seu ensaio *Writing*,⁸¹ onde esta argumenta:

Derrida sees signifying force in the gaps, margins, figures, echoes, digressions, discontinuities, contradictions and ambiguities of a text. When one writes, one writes more than (or less than) one thinks. The reader's task is to read what is written rather than simply attempt to intuit what might have been meant.

Cremos que as objecções contrapostas por Barbara Johnson, ao contrário do pretendido, não invalidam a posição de Derrida, antes enfatizam a variabilidade do discurso auto-contraditório dos desconstrucionistas. A famosa «undecidability» seria, pois, uma falácia constituída pelo facto de cada interpretação de um segmento de texto desconstruir a interpretação do fragmento precedente, como sugere Michael Riffaterre em *Undecidability as Hermeneutic Constraint*. A aparente recusa da hermenêutica por parte dos desconstrucionistas desfaz-se, contudo, no que Miguel Tamen denomina «*double bind* hermenêutico», em *Hermenêutica e mal-estar*,⁸² ou em «O beijo de Judas»,⁸³ de Manuel Alegre, em *Livro do Português Errante*:

⁷⁹ [1972: 355]

⁸⁰ Abordado por R. Gaudreaut e M. Noël- Gaudreaut na obra *Graphes et textes plurilinéaires*.

⁸¹ 1990: 46]

⁸² [1987: 143]

⁸³ [2001:22]

Aquele que escreve será traído
um dia algum leitor apontará
a palavra interdita
e o sentido escondido no sentido.
O beijo de Judas está dentro da própria escrita
e aquele que escreve está
perdido. De nada serve
dizer este é o meu vinho este é o meu pão.
O beijo de Judas vai ser dado. Quem escreve
tem uma lança apontada ao coração.

Estes são, a nosso ver, aspectos da desconstrução a considerar e recuperar, pois é a partir do **indizível utópico da falácia** que se podem abrir **novos horizontes para a resolução da articulação entre os cânones e modelos literários e a mobilidade do texto** ou se pode equacionar sob nova luz a problemática das relações entre os textos literários e a sua capacidade para dinamizar e alterar - ou para serem dinamizados e alterados por - normas culturais e normas literárias, aspecto que interessa à nossa abordagem da narratividade na poesia, a partir do qual se pretende, não apenas uma caracterização mas uma articulação com cânones e modelos.

Ao considerar a desconstrução como uma consequência, ou mesmo sequência, da estética da recepção ou ainda da ineficácia do estruturalismo em dar resposta à visão diacrónica do literário, pretendemos, pois, relevar que a desconstrução se apresenta como uma linha de posicionamentos teóricos que põe em causa dicotomias como *significante vs. significado*, *sensível vs. intelegível*, *literário vs. crítico* e, mesmo, *literário vs. não literário*. No que respeita à poesia e à sua existência e veiculação através de processos de semiotização como a redundância, o verso, a rima, a musicalidade ou a disposição gráfica, a desconstrução não terá criado

utopias nihilistas mas terá, pelo contrário, proporcionado **caminhos de abertura para uma revitalização ou nova problematização, inclusivamente a nível dos citados processos de semiotização**. Este é também um dos aspectos que nos interessa salientar como justificação de algumas escolhas por que optámos na delimitação de parâmetros de observação para o *corpus* da nossa investigação inicial.

2.7. POESIA E EXPERIMENTALISMO

A oposição entre a natureza contemplativa da experiência literária, como experiência estética, e a natureza operacional e instrumental da experiência científica, começa a desenhar-se com o estruturalismo e as chamadas correntes linguísticas para nunca mais ser definitivamente apagada. Esta oposição encaminhou-se, sobretudo a partir dos anos 80, para uma perspectiva de revigoração de algumas das linhas estruturalistas de abordagem que tinham ficado mais esquecidas e que podem ser perspectivadas a partir da detecção do problema fundamental de uma visão experimentalista da estética literária, tal como o expõe Silvina Rodrigues Lopes, na sua tese *A legitimação em literatura*,⁸⁴ nos seguintes termos:

Como pois falar de uma experiência de `representação´ sem ter em conta que ela excede simultaneamente qualquer hipótese de objectividade (adequação a um representado) e subjectividade (puro acto, inteiramente presente a uma consciência)?

Considera ainda Silvina Rodrigues Lopes⁸⁵ que a exemplaridade da literatura lhe confere, simultaneamente, **existência e referência**,

⁸⁴ [1994:457]

⁸⁵ [1994:458,9]

existencialidade e exemplaridade, provocando como que um fazer de fazeres feito que a identifica como presente:

[...] Aquilo que a citacionalidade introduz é a necessidade de considerarmos a indecibilidade entre performativo e constativo, ou entre uso e menção, mas também de admitirmos a possibilidade da auto-reflexão, a qual está na base dos paradoxos semânticos[...]. Este aspecto é especialmente importante para compreendermos o funcionamento particular da instituição literária, em que a instituição não é definida por um quadro legal prévio mas se vai afirmando através de um movimento de resistência à instituição – a experiência literária».

[...] Se a experiência se dá sempre numa relação com o passado que abre para o futuro como possível, é porque esta relação não é de simples recepção, pois nesse caso o futuro já estaria no passado (como se diz em francês, *a-venir*). É por isso que é preciso ter em conta que o passado nunca é algo que exista como passado, a memória não é a memória de um conteúdo mas memória da experiência do tempo.⁸⁶

Interessa-nos, sobretudo, reter deste posicionamento **a auto-reflexividade** na experiência literária como **elemento veiculador de um equilíbrio entre a objectividade e a subjectividade**, entre os estudos literários e o texto literário, auto-reflexividade essa que permite conciliar, por um lado, a relevância dada ao carácter intrínseco da abordagem do texto literário preconizada pelos parâmetros estruturalistas, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta, e, por outro lado, relevar o crescente **pragmatismo** que articula cada vez mais o texto literário com os *media*, integrando-o na abrangência social dos meios de comunicação e provocando o abandono da prioridade dada ao texto em favor da noção de sistema.

⁸⁶ Sublinhados nossos.

Já a abordagem do texto literário incluído no campo da estética, que atrás referimos, aponta para as teorias sistémicas que viriam a culminar na teoria empírica da literatura de Siegfried Schmidt e na teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar. Tanto uma teoria como a outra encontram as suas raízes no estruturalismo, na medida em que entendem a literatura como um sistema de comunicação sócio-cultural, passível de ser abordado sob **perspectivas funcionais**. Do estruturalismo terá ficado o objectivo de **descrever e explicar os textos no modo como funcionam em situações reais, concretas e específicas, dentro de um desenho ou padrão da sociedade**.

Esta posição tem como desvantagens, por um lado, o abandono do estudo do cânone e, por outro lado, uma demasiada fixação no que de extratextual existe na orgânica da produção, edição, distribuição e consumo dos textos literários e na institucionalização dos fenómenos literários. Cremos, contudo, ser possível moderar e articular estas duas vertentes.

Montserrat Iglesias Santos, no seu ensaio *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas*, considera que tendências como o *New Historicism* e os *Cultural Studies*, apesar do escasso rigor científico que lhes é atribuído, contribuíram para renovar a crítica literária dominada pela desconstrução e prepararam o caminho tanto para a teoria empírica como para a teoria dos polissistemas e para a renovação de uma perspectiva de carácter científico dos estudos literários preconizada por estas e que assenta na impossibilidade de conceber a literatura sem ser como um dos factores essenciais do social, sem que a literatura esteja directamente relacionada e comprometida com o modo de construção das próprias sociedades. Afirma a este propósito Montserrat Iglesias Santos:⁸⁷

La noción de sistema – base evidente de las coincidências
que existen entre ambos marcos teóricos -, conlleva una definición

del a literatura de carácter funcional: el ámbito 'literatura' se estructura como un conjunto o red de elementos interdependientes en el que el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los otros; en otras palabras, por la función que desempeña en dita red. Consecuentemente, el texto literario y por ende su interpretación pierden el carácter privilegiado del que gozaban en las aproximaciones tradicionales y dejan de constituirse en fin único de la investigación. De este modo se supera el llamado textocentrismo de los estudios literarios.⁸⁸

Julgamos que a superação de uma atitude «*textocentrista*» deve ser encarada com a moderação e as objecções que acima expusemos em relação ao abandono do estudo do cânone e a uma demasiada fixação extratextual relacionada com a produção e consumo dos textos literários e com a institucionalização dos fenómenos literários.

Quanto aos pontos de afastamento entre a teoria empírica e a teoria dos polissistemas, consideramos que a teoria empírica, na perspectiva de Schmidt, releva a interdisciplinaridade como base indispensável a uma abordagem científica do literário, dado que considera que o sistema literário se organiza como qualquer outro sistema de acções comportamentais sociais. No entanto, os adeptos do empirismo preocupam-se de tal modo com a oposição ao que denominam «paradigma hermenêutico» que substituem a focalização nos textos por uma focalização nos sistemas, tanto literários como sociais, transformando a investigação empírica quase que numa metateoria, afastando a interpretação textual, quando a sua preocupação deveria ser, para além de descrever os participantes na comunicação literária, explicar os factos literários e sociais que condicionam, ou são condicionados por, processos e, sobretudo, procedimentos literário-sociais.

⁸⁷ [1994: 312]

⁸⁸ sublinhado nosso.

Detectamos ainda, como aspecto positivo da teoria empírica, o facto de os seus adeptos não aceitarem o cânone como o entende a tradição, substituindo-o por «**convenções sistémicas**»; no entanto, julgamos que a interrogação sobre o valor do cânone, tal como a interrogação sobre o valor de normas e modelos, deve ser **recuperado noutra dimensão que interogue os próprios cânones** - e, sobretudo, os textos que atestam a sua sobrevivência - **mas que não negue esta mesma sobrevivência**. Na mesma linha de pensamento, a afirmação de que só é científico o conhecimento a que se chega a partir de experiência empírica deverá ser reformulada em função da objecção de que só aparentemente é objectiva porque só aparentemente é aceite como consensual tanto pelos seus praticantes como pelos seus observadores.

O próprio Schmidt advoga a **intersubjectividade de critérios**, apesar do recurso sistemático aos procedimentos matemáticos e estatísticos. Cremos, no entanto, que estes procedimentos poderão ser usados com precaução, ou seja, não como verdades matemáticas absolutas mas como simples ajuda de instrumento metodológico conducente a um mais minucioso e exaustivo conhecimento da produção literária. Assim os entendemos, sobretudo no que respeita a metodologia subjacente à observação da narratividade na poesia, que adiante referiremos.

Serão, assim, esses procedimentos simultaneamente articulados com uma vertente de interpretação, encarando o princípio «intrasubjectivo» que Schmidt advogava para além da verificação de hipóteses através do recurso a experiência(s), o que conferirá à investigação uma dimensão mais alargada e, a nosso ver, **mais completa e conforme com a índole da própria natureza do literário**. Atingir-se-á, assim, uma perspetivação que englobe a **relação com a tradição**, tanto antiga como moderna, e ainda com os **modelos e códigos literários** bem como com uma dimensão a que

chamaremos «socio-estética», partindo da definição de «cultural literacy» de E. D. Hirsch:⁸⁹

Cultural literacy is the context of what we say and read; [...] To become part of cultural literacy, an item must have lasting significance. Either it has found a place in our collective memory or it has the promise of finding such place.

A articulação que acima considerámos implicará, portanto, a inclusão de uma dimensão hermenêutica que complete a verificação experimental de dados e que permita evidenciar aspectos modelares formais, temáticos ou genológicos. A partir da detecção desta pertinência poderão, por sua vez, relevar-se parâmetros que traduzam o fazer hodierno da poesia portuguesa, um dos quais - a presença da narratividade na poesia - interrogaremos e desenvolveremos no decorrer do presente trabalho.

Adoptaremos, portanto, a partir da linha básica proposta pelo empirismo, uma perspetivação do uso dos instrumentos relacionada com o **pluralismo na abordagem de concepções e modelos** que possibilitem uma reflexão sobre a complexa pluralidade do literário, interrogando-a adentro dos nossos objectivos.

Além da teoria empírica de Siegfried Schmidt, consideramos pertinente referir, embora subsidiariamente, como atrás mencionámos, a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, no que se refere ao seu objectivo principal de descrever interferências entre literatura(s), língua(s) e cultura(s).⁹⁰ Seguindo, tal como Schmidt, uma linha de pensamento que afirma o metateórico na reflexão do literário como sistema, numa aproximação de integração polissistémica, Even Zohar não despreza o conceito de funcionalismo dos formalistas, revertendo-o e actualizando-o no sentido de considerar que as mudanças do sistema literário, quando vistas

⁸⁹ [1993:ix,x]

diacronicamente, implicam mudanças dentro do próprio sistema, provocadas por incompatibilidades. A ideia aproxima-se analogicamente dos mecanismos de uma guerra civil, o que faz com que, **sincronicamente, o sistema literário adquira dinamismo.**

A partir da ideia de dinamismo sincrónico, Even-Zohar define a noção de polissistema como estrutura aberta, ou seja, como um sistema que é constituído, por sua vez, por uma rede de sistemas interdependentes. Os diversos sistemas do polissistema agem em função da deslocação dos fenómenos caracterizadores do literário num percurso entre **centros e periferias**, correspondendo o centro desse movimento à localização do cânone. Deste modo, Even-Zohar consegue defender uma não identificação, quer do texto literário quer do sistema literário, com as obras literárias cujo *corpus* constitui cânone e cuja legitimação, como - embora numa perspectiva não experimental -, afirma Silvina Rodrigues Lopes em *A legitimação em literatura*,⁹¹ se encontra em boa parte na dinâmica que uma inegável dimensão histórica implica:

É através do compromisso e do equilíbrio precário que os estudos literários podem prosseguir, garantindo a existência de algo como a literatura cujo nascimento alia já mudança e conservação, a necessidade de novo e a preservação do antigo, o desejo do futuro e a preservação da origem.

Aproximámos esta afirmação de Silvina Rodrigues Lopes do posicionamento de Even-Zohar apenas pela perspectiva de uma conciliação entre elementos estáticos e dinâmicos, tais como: o «compromisso» e o «equilíbrio precário»; a «mudança» e a «conservação»; o «novo» e o «antigo»; o «desejo do futuro» e a «preservação da origem»; ou, ainda, a «institucionalidade» e a «não institucionalidade». A dinâmica referida por

⁹⁰ [1990]Número especial de *Poetics Today*.

Silvina Rodrigues Lopes vai, pois, de certo modo, ao encontro das possibilidades do cânone dinâmico de Even-Zohar.

Nesta ordem de ideias, saliente-se que, para Even-Zohar, o cânone como legitimação estática é substituído por uma espécie de «**cânone dinâmico**» constituído pelos **modelos** que, estes sim, e não as obras concretas, adquirem um estatuto de *repertório* como **conjunto aberto de regras utilizáveis como matéria ou material e passíveis de reger a criação**, *repertório* esse capaz de uma abrangência que contemple «a dupla afirmação da literatura» referida por Silvina Rodrigues Lopes.

Reteremos como importante para o nosso trabalho a perspectiva apresentada por Even-Zohar sobretudo nas possibilidades que ela apresenta no sentido de ser possível que a **articulação de regras intersubjectivas com hipóteses empíricas** permita **individualizar e caracterizar aquilo que configura e determina a expressão literária**, inserida num certo âmbito cultural de uma certa sociedade, num certo tempo, tendo em conta que um estudo deste tipo conduz, não à formulação de leis exactas mas sim à **constatação de probabilidades e tendências**.

Importa-nos salientar a conciliação de perspectivas acima referida na medida em que o estudo inicial do nosso *corpus*, de cariz empírico, tem como principal objectivo justamente a individualização de parâmetros, surgidos a partir dos textos literários, e que configuram uma determinada expressão literária, adentro de uma amostragem de determinado lapso de tempo, de modo a poder iladir a interrogação de dos parâmetros mais relevantes dessa individualização e que nos conduziria, no nosso trabalho, ao estudo da presença da narratividade no poema.

A teoria dos polissistemas permite, ainda, **descrever aspectos concretos** da história das literaturas nacionais, se for considerada a articulação das transferências constantes, sincrónicas e diacrónicas, entre os

⁹¹ [1994: 416]

diversos aspectos sistémicos dos polissistemas, como confirma Montserrat Iglesias Santos no texto *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polissistemas*.⁹²

La evolución de los sistemas literarios se contempla a la luz de las tenciones entre los estratos canonizados y los no canonizados; tensiones que tienen un carácter universal dado que pertenecen a la propia naturaleza de cualquier sistema semiótico.⁹³

A perspectivação polissistémica permite, pois, proporcionar uma articulação do estudo de elos de coerência entre a literatura, a língua e a identidade cultural, o que, como já referido, acarreta novo posicionamento de observação da história literária que terá como consequência o pôr em causa de noções particulares dela decorrentes como, no caso que nos interessa, a noção de **literatura nacional** quando apenas considerada de *per si*. Relevamos, portanto, a problemática que implica a conciliação de algo forçosamente estático e redutor em relação ao sistema literário, como é uma literatura nacional, com a complexidade de **cânones e modelos que não são forçosamente «nacionais»**, sobretudo pela integração da vivência de autores estrangeiros «nacionalizados» no que à língua respeita pelo acto da tradução. O modelo de ligação ou correlação do cânone com determinada língua, país ou cultura, bem como a questão do impossível isolamento ou circunscrição de uma literatura nacional manifestam-se, por exemplo, em realizações da palavra poética, no dizer de poetas que introduzem nos seus poemas uma língua estrangeira ou traçam uma intertextualidade explícita com poesia não nacional. Do primeiro caso apresentamos o exemplo do uso

⁹² [1994: 334]

⁹³ Sublinhados nossos.

do inglês no poema «O outro lado», de *A escada de Jacob*,⁹⁴ de Fernando Pinto do Amaral:

Não consigo dormir. Há poucas horas
despedi-me de ti - «every time
we say goodbye
I die a little». Devo habituar-me
às fases dessa lua a que obedeces,
às estranhas marés de cada instante
que tu sabes viver como se fosse
o único, o melhor da tua vida
isenta de remorsos e de apegos,
tão próxima de tudo. A minha dor
vai-se apagando à medida que um anjo
desce ao meu quarto e começa a torná-lo
fugaz imitação de um paraíso
em que até o meu nome se alterasse.

A estrofe reproduzida é a primeira de cinco estrofes regulares de um poema no qual a narratividade se manifesta, e no qual é contada a história de uma distância e de uma despedida a partir da musicalidade proporcionada pela evocação da canção de Cole Porter. Este contexto explica a citação em língua inglesa pela reprodução mental da memorização de um momento passado que teima em repercutir a sonoridade das palavras ditas ou pensadas. Esta reprodução de musicalidade intensifica de modo quase cabalístico a despersonalização do próprio acto de nomear, que integra a personagem na história da memória de um outro corpo ausente.

Para além da presença da língua estrangeira no poema, a dinâmica interactiva entre literatura nacional e não nacional pode implicar o uso de outra língua no poema, através presença da intertextualidade explícita, como

⁹⁴ [ed. ut. 2000: 157]

o mostra do poema «Tentação», de *Os Amantes Obscuros*, de Luís Filipe Castro Mendes, do qual apenas transcrevemos a primeira estrofe:⁹⁵

TENTAÇÃO

The only way to resist temptation is to yield to it.

(Oscar Wilde)

Eu não resistirei á tentação,
Não quero que de mim posas perder-te,
Que só na fonte fria da razão
Renasça a minha sede de beber-te.

Considerando que tanto o título como a epígrafe constituem parte integrante e significativa do poema, a citação da frase de Oscar Wilde condiciona tanto a interpretação do poema como qualquer outra das suas componentes linguísticas, ou talvez mais ainda, na medida em que salienta o contraste semântico através do posicionamento gráfico e do uso de uma língua diversa.

O uso da língua estrangeira no poema pode ser também explicado na sua causalidade pela construção, no poema, da ficcionalização de vivências em circunstâncias ou cenários de uma sócio-cultura não nacional, mesmo que pela sucessão toponímica, como no poema «Quotidiano», de *Diário do Lago*, de Maria Alzira Seixo:⁹⁶

[...]Ler Os Lusíadas em inglês. *You alone, you, pure love, whose/ Raw power drives human hearts.* Tomar uma bebida no bar, com Phil ou Hector. Entrar na livraria, escolher livros no cadeirão e tomar café. Contornar a Robbie House. Aguardar o autocarro em Regenstein. Regressar ao conforto morno de Regents Park. Ver o correio. Pegar, uma a uma,

⁹⁵ [ed. ut. 1999: 417]

nas fotografias. Ver a agenda. Fazer as contas. Contemplar a bizarra estatueta. Afagar as azáleas. Folhear os livros, ler. Ler. Ler. Atender o telefone. Ver um filme de Jean-Claude Van Dame, ou «Peyton Place», ou «Indiscreet», ou «Indian Jones». Endireitar as cadeiras. Uma flor seca recorda Abril passado. Deitar com as luzes da cidade, a agitação das árvores e o escuro do lago.

É curioso notar como a musicalidade épica se perde na sua tradução, enquanto que a simples enumeração de topónimos estrangeiros cria o despoletar de um ritmo e de uma sonoridade poética que adquirem relevo crescente na determinação da progressão de sonoridades no poema.

Even-Zohar aborda esta questão do modelo de ligação do cânone a determinada língua, país ou cultura, no que respeita o impossível isolamento de uma literatura nacional, também no texto *La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa*,⁹⁷ afirmando logo nos primeiros parágrafos:

Para decirlo brevemente, las actividades literarias como tales acaso no sean específicas de Europa, pero las funciones que dichas actividades desempeñaron en la organización de la vida europea, sí pueden ser en efecto propias y características de ella. Cuando estos fenómenos aparecen en países no europeos durante los siglos diecinueve y veinte, no se trata de hechos que siguen directamente a otros de naturaleza similar previamente existentes en esos países, sino más bien de una nueva actividad, tomada de las culturas europeas.⁹⁸

Cremos que estas observações podem aplicar-se, num âmbito mais restrito, considerando que cânones e modelos da «cultura literária»,

⁹⁶ [2001:29]

⁹⁷ [1994: 358]

⁹⁸ Sublinhados nossos.

existentes a nível europeu (e também, por exemplo, americano ou, até, oriental), podem não só ser adoptados como assumir uma **existência homológica ou analógica concomitante**. A adopção adaptativa interessa-nos porque perspectivada na sua vertente de constatação de variantes ou dominâncias que não serão alheias nem às suas **especificidades nacionais** nem **ao fazer mais alargado da contemporaneidade**.⁹⁹ É ao serviço desta via que mencionamos esta perspectiva no âmbito do nosso trabalho, sobretudo no que à aproximação da narratividade na poesia portuguesa com a *Expansive Poetry*, nos Estados Unidos da América.

2.8. CONSIDERAÇÕES DE SÍNTESE

Procurámos, com este resumo crítico de diversas abordagens da **poesia na teoria**, fundamentar teoricamente o pluralismo metodológico a utilizar neste trabalho, pluralismo esse que advém de aspectos pontuais de modelos teóricos que considerámos a ele apropriados. Salientamos, assim, a importância que atribuímos àquilo que poderia denominar-se como **hipovivência da poesia nas abordagens teóricas**, procurando desenvolvê-la no que se reporta ao estudo da poesia portuguesa do final do milénio.¹⁰⁰

Privilegiar a linguagem quanto à explicação do fenómeno literário em geral, e à poesia em particular, foi a directriz adoptada pelo **estruturalismo**. De uma perspectiva imanentista e funcional, não reteremos isoladamente a detecção da **especificidade da linguagem** como constitutiva do poético,

⁹⁹ Não estando um estudo científico exaustivo de caracterização epocal contemplado no âmbito deste trabalho, apenas referimos a contemporaneidade como aspecto a considerar em relação ao estudo da presença da narratividade na poesia mais recente.

¹⁰⁰ Salientamos de novo que a escolha de posicionamentos teóricos e de individualidades se não encontra forçosamente relacionada com uma história da teoria mas sim com o contributo que os vários movimentos teóricos e seus posicionamentos individuais podem trazer ao nosso trabalho nas especificidades funcionais que julgámos relevantes.

mas antes o **seu reflexo na oscilação aristotélica entre o *ser* e o *sentir***, de que não consegue o estruturalismo desapegar-se por completo, e que o termo «poeticidade» havia de herdar, no seu uso depois dos anos sessenta.

Interessa-nos, deste posicionamento teórico, reter a metodologia da sistematização, não para dela inferir uma classificação dos textos de poesia, mas para averiguar, por um lado, da **descrição** das suas características e **especificidades** e, por outro lado, do que neles aponta para um **contínuo literário**. Este objectivo implica, forçosamente, considerar não só que o presente se enraíza no passado mas também que não há presente no qual uma sombra se não projecte já no futuro.¹⁰¹

Dos **posicionamentos teóricos de cariz linguístico** reteremos, para o nosso trabalho, noções como, por exemplo, a de reiteração, a de sintaxe rítmica ou a de paralelismo como instrumentos de trabalho para a **aproximação da prática poética** do nosso *corpus* com recuperação, modificação ou transgressão de cânones e modelos, individuais ou epocais, formais ou temáticos, sejam eles modernos, românticos, clássicos, medievais ou antigos.

Reteremos, ainda, como acima e atrás ficou dito, a importância dada pelo estruturalismo à **linguística**, e que nunca deixou, de um modo ou de outro, mais ou menos explícita ou implicitamente, de estar presente nos posicionamentos teóricos das correntes teóricas ou das assunções teóricas individuais que por nós foram abordados.

Dos posicionamentos que, a partir dos anos sessenta, considerámos esboçarem uma **crise do imanentismo estruturalista** que conduzirá ao relativo afastamento da dominante linguística como componente essencial

¹⁰¹ A referida « projecção no futuro » relaciona-se, sobretudo, com o estudo conducente à relevância da narratividade como resposta ao nosso questionamento, apresentada no Anexo..

do objecto da teoria literária, por integrarem o literário num vasto **sistema estético**, reteremos para o nosso trabalho a **necessidade mais pragmática de relacionar o texto literário com condicionantes contextuais e extratextuais**, indiciadas nos próprios textos, que conduzirão a que o pensamento sobre o texto literário contemple realizações culturais e estéticas relacionadas com o acto de comunicação do texto literário e com a componente do imaginário do seu receptor. No nosso trabalho, **a linguagem poética será considerada apenas uma das componentes do discurso da poesia**, podendo a caracterização deste discurso enveredar por contextualidades ou extratextualidades relacionadas com o seu estatuto ficcional ou com os seus procedimentos enunciativos.

Consideraremos ainda a contemplação, por parte dos estudos literários, do contextualizar do texto literário e da abrangência das relações extratextuais do texto poético, que, como texto estético que é, se assume, simultaneamente, como sistema de comunicação e como sistema modelizante, nunca isento de um contexto cultural epocal alargado ao fazer hodierno da literatura. **A poesia como vivência, articulada com a convencionalidade dos códigos**, é também um dos aspectos que, como já afirmámos, nos interessa desvendar neste trabalho.

A estética da recepção, ao atribuir definitivamente um papel relevante ao receptor, concede importância ao espaço material de realização do texto como espaço indicativo de propostas de leitura relacionadas com **referentes vivenciais intra e extratextuais**, o que, como anteriormente justificámos, constitui uma das linhas contributivas para a nossa abordagem da poesia, bem como a consideração do texto como proposta de leituras variáveis no tempo e no lugar que, na sua conjunção, possibilita a identificação de características individualizantes da poesia, consoante a aceitação espacio-temporal da flutuação dos variados modelos e cânones que, no nosso trabalho, dirão respeito à presença da narratividade na poesia.

Consideraremos a articulação de aspectos estéticos, políticos ou sociais com o texto poético mas numa configuração que eventualmente englobe **a circunstancialidade do acto de recepção do leitor**. No entanto, integraremos a aceitação da autoridade ligada a classificações do texto literário que partem da aceitação de cânones literários. Cremos que uma contribuição para esta articulação reside, justamente, no que concerne a **narratividade na poesia**, e no seu desenvolvimento da ideia de considerar a poesia na relação entre **pragmática de construção e efeitos de leitura**.

Quanto aos posicionamentos teóricos que surgem sob a égide de uma tentativa de conciliação das **perspectivas histórica e hermenêutico-semiótica**, salientaremos no nosso trabalho a detecção de referências para **adequar o relacionamento dos cânones e modelos com os textos literários**, atentando em algumas características textuais como denunciadoras de uma atitude modelar em função, por exemplo, do destino estético, político ou social da narratividade da sua escrita.

Também reteremos, do posicionamento de Henri Meschonnic, a abordagem da relação entre o valor e a obra, pois interessa-nos relevar, para o nosso trabalho, a relação entre o indivíduo, a sociedade, a sua temporalidade e os seus códigos, no que respeita particularmente à presença da narratividade na poesia. Importa-nos, portanto, considerar o texto poético numa dupla articulação, como misto de sistema e criatividade, de objecto(s) e sujeito(s), de forma(s) e sentido(s), espaço de realização de modelos contemporâneos bem como históricos. Através do estudo da narratividade na poesia portuguesa mais recente, é nosso objectivo salientar uma via de abordagem da poesia que poderia contribuir, ainda que muito pontualmente, para chamar a atenção para a necessidade de se contruir o que, nas palavras

de Pozuelo Yvancos, seria «uma história das relações entre literatura e público, uma semiótica da cooperação textual».¹⁰²

Consideramos, em relação aos adeptos da **desconstrução** e a autores que a pré-anunciaram, como Harold Bloom, Jonathan Culler, Paul De Man ou Roland Barthes, que a atitude aparentemente anti-hermenêutica e nihilista da desconstrução, como atrás vimos, acaba por salientar, afinal, **a intencionalidade como necessidade até da própria leitura**.

Interrogámo-nos já sobre o facto de a atitude de permanente **instabilidade**, bem como a decorrente e consequente visão da leitura como **alegoria**, reivindicarem ou não, para a poesia, a sua existência e veiculação através de processos de semiotização como a redundância, o verso, a rima, a musicalidade ou a disposição gráfica. Admitimos a possibilidade de a desconstrução, pelo contrário, ter **criado aberturas para um novo postular desses processos de semiotização**. Este é um dos aspectos que nos interessa salientar na abordagem dos processos de configuração da narratividade na poesia.

Cremos que as posições assumidas por Riffaterre e Thorne constituem um bom ponto de partida para um trabalho conducente a uma hipótese de resposta a essa questão. A leitura **do texto como co-texto** implica, pelo menos no que à poesia diz respeito, que o texto seja parcialmente mediado por um processo de **semiotização** que a presença da **narratividade** não anula ou descura. Consideramos, pois, como já afirmado, que estes posicionamentos não entram em conflito com os posicionamentos da desconstrução.

Interessa-nos ainda, de novo, salientar como pressuposto para a metodologia do nosso trabalho que é a partir do **indizível utópico da**

¹⁰² [1989: 127]

falácia que se podem abrir novos horizontes para a resolução da **articulação entre os cânones e modelos literários, por um lado, e a mobilidade do texto, por outro**. É-nos assim possibilitado equacionar sob nova luz a problemática das relações entre os textos literários e a sua capacidade para dinamizar e alterar - ou serem dinamizados e alterados por - normas culturais e normas literárias, aspecto que interessa à nossa abordagem da **narratividade** na poesia portuguesa a partir do qual pretendemos interrogar não apenas **elementos caracterizadores do seu fazer** mas também uma **articulação do seu fazer literário com cânones e modelos, hodiernos ou antigos, nacionais ou estrangeiros**.¹⁰³

Quanto ao **experimentalismo**, interessa-nos reter a **auto-reflexividade na experiência literária**, preconizada por Siegfried Schmidt como elemento veiculador de um **equilíbrio entre a objectividade e a subjectividade, entre os estudos literários e o texto literário**. Reteremos, ainda, o crescente pragmatismo que no mundo hodierno articula cada vez mais o texto literário com os *media*, integrando-o numa abrangência social, mas que deverá ultrapassar o relevo dado aos meios de comunicação para incidir no entendimento da **literatura como um sistema de comunicação sócio-cultural**. Não nos absteremos, no entanto, de tentar perspectivar, pontualmente e subsidiariamente, a função do texto literário em questões relacionadas com os meios de produção, modos de divulgação, mercados e interacção do sistema literário com os *media*, sempre que tal contribua para pôr em evidência aspectos descritivos do estatuto enunciativo da narratividade na poesia.

Tradução literal, nossa, da frase «una historia de las relaciones entre literatura y publico, una semiótica de la cooperación textual, una história de las categorías de la experiencia estética».

¹⁰³ A referência, embora sem intenção comparativista, no caso do nosso trabalho, foi a do movimento da «Expansive Poetry» nos Estados Unidos da América.

Reteremos como aspecto positivo para o nosso trabalho o facto de a teoria empírica não aceitar o cânone como o entende a tradição crítica mas sublinharemos que achamos dever ser ele recuperado numa dimensão que interroge, sobretudo, os textos que atestam a sobrevivência do cânone. Não encararemos, portanto, **a experiência da observação empírica** como procedimento que conduz a um conhecimento mas como **simples ajuda ao conhecimento da produção literária** que não exclui nem a relativa objectividade operacional do recurso à teoria nem a subjectividade do prazer da interpretação. A nosso ver, mais conforme com a índole da própria natureza do literário será um estudo que, como atrás salientámos, englobe a relação com a tradição, tanto antiga como moderna, e ainda com os modelos e códigos literários, determinando uma abrangência que permita a reflexão sobre a manifesta existência de uma **pluralidade de manifestações** no que respeita aos poemas de autores portugueses nos quais se manifesta a **narratividade**.

Reteremos ainda, das posições teóricas empíricas, essencialmente o relevar do pluralismo na abordagem de concepções e modelos, o que, julgamos, nos permitirá abordar o dinamismo de uma sincronia na sua relação com o que de histórico também a configura. Aplicaremos, portanto, no nosso estudo, a **noção de cânone dinâmico** de Even-Zohar, que constitui e institui o cânone através de modelos que adquirem um estatuto de *repertório*, ou seja, como anteriormente vimos, um estatuto de «regras utilizáveis como matéria ou material, passíveis de reger a criação».

Parece-nos existir nesta conciliação por nós sugerida, **uma maior flexibilidade de manobra metodológica** e uma abordagem que manifeste mais ampla intersubjectividade entre a sempre falível hipótese do estabelecimento de tipologias e a hipótese empírica da realização do texto, o que nos permitirá tentar individualizar aquilo que configura e determina a **expressão literária e enunciativa da narratividade** na poesia portuguesa mais recente, tendo o cuidado de realçar e ressaltar que um estudo deste

tipo conduz, não à formulação de leis exactas, mas sim à detecção de variantes ou dominâncias peculiares que conduzam à **constatação de probabilidades, possibilidades e tendências, através do mostrar de possíveis leituras que dêem conta do fazer literário.**

CAPÍTULO II - CÂNONE, PÓS-MODERNISMO E POESIA

1. CÂNONE LITERÁRIO E POESIA

O cânone literário pode ser considerado, de um modo talvez mais evidente mas não menos perigoso ou redutor, como acervo de textos de autores ditos consagrados, no decurso da educação escolar e nos manuais e livros de história da literatura, quer comprovados pela política de reedições adoptada, quer pela referência relevante por parte de críticos e académicos. Os elementos do cânone, assim entendido, não são submetidos a uma reavaliação, não são interpelados, rejeitados ou postos em causa; permanecem rígidos e estáticos, quaisquer que sejam os parâmetros de gosto ou de valor dos estudantes ou dos leitores dos referidos manuais e a diversificação da generalidade da sua recepção. Verificamos, assim, que a sensibilidade da prática literária periférica em relação ao cânone, bem como a sua aceitação por parte de um público alargado, bem ainda a apetência e as vivências colectivas da comunidade, não influenciam ou provocam, na prática, alterações de escolha e consagração no que ao cânone diz respeito.

Referíamos-nos acima aos elementos do **cânone tradicional** mas, de certo modo, o mesmo se passa com os elementos do **cânone hodierno**, estes ainda mais dependentes da sua divulgação e valorização por parte da crítica e por grupos de intelectuais, não tão isentos de uma dimensão de

parcialidade cultural e política como poderia parecer. Acontece tal fenómeno quer na institucionalização e legitimação do cânone através dos *media*, quer na sua introdução em *corpus* de textos de estudo para estudantes dos vários níveis de ensino.

A situação enquadra-se a partir de constatações que têm como referência o nosso país, que melhor conhecemos e onde não encontramos uma flexibilidade de atitude que permita considerar uma dinâmica de mobilidade nas obras consideradas institucionalizadas como cânones da literatura, de modo a equacioná-las com a evolução colectiva dos gostos e vivências que marcam uma atitude colectiva de uma comunidade perante o passado e o presente literários.

No caso do presente trabalho, interessaram-nos apenas alguns autores mais destacados, salvaguardando todavia a nossa investigação/catalogação do *corpus* de poesia publicada em Portugal de 1990 a 1995, meramente como amostragem e exemplo em que se podem detectar regularidades de parâmetros do fazer poético com eventuais possibilidades de representar uma estética vivida pela população de um país. Os textos de poesia e, subsequentemente, os seus autores, não podem deixar de relacionar-se intimamente tanto com o seu passado histórico, através dos cânones seculares, como com o seu presente vivencial, através dos cânones contemporâneos, interdinamizando-se mutuamente. O nosso trabalho procura articulá-los e verificar quais as permanências e dominantes das duas vertentes, bem como o seu modo de interacção no que diz respeito à poesia portuguesa mais recente e, em particular, à presença da **narratividade** nessa produção poética. Exemplificamos a **dinâmica de interacção de cânones** numa das suas múltiplas possibilidades, com o soneto « Não sei, amor, sequer se te consinto », de Pedro Tamen:¹⁰⁴

¹⁰⁴ [PEDROSA. 2001:189]

Não sei, amor, sequer, se te consinto
ou se te inventas, brilhas, adormeces
nas palavras sem carne em que te minto
a verdade intemida em que me esqueces.

Não sei, amor, se as lavas do vulcão
nos lavam, veras, ou se trocam tintas
dos olhos ao cabelo ou coração
de tudo e de ti mesma. Não que sintas

outra coisa de mais que nos feneça;
mas só não sei, amor, se tu não sabes
que sei de certo a malha que nos teça,

o vento que nos leves ou nos traves,
a mão que te nos dê ou te nos peça,
o princípio de sol que nos acabes.

O modelo renascentista manifesta-se no uso formal do soneto, sem as infracções com que o subverte o cânone hodierno. No entanto, apesar do cumprimento das regras na regularidade métrica, estrófica e rimática, e apesar da estruturação silogística, pode sentir-se também a possível intencionalidade de um modelo temático camoniano subvertido. Assim, um campo lexical ou uma recorrência sintáctica camonianas («amor», «consinto», «minto/ a verdade intemida em que me esqueces», «veras», «a malha que nos teça») entrecruzam-se com a duplicidade e cumplicidade de um campo lexical hodierno ao qual se mescla a referida sintaxe («palavras sem carne», «o vento que nos leves ou nos traves», «o princípio de sol»). Por outro lado, o jogo maneirista de anástrofes, tal como o jogo linguístico, surgem desmistificado pelo prosaicismo ou pela ironia de certas ambiguidades («as lavas do vulcão/ nos lavam», «o vento que nos leves ou

nos traves», «o princípio de sol que nos acabes»). As próprias construções anastróficas se vão degradando progressivamente, ao longo do soneto, atingindo no último terceto uma transmutação do paradoxo antitético camoniano, subvertido pelo *nonsense* quase paródico da modernidade.

Ao abordar o **cânone literário**, perspectivámo-lo essencialmente segundo **quatro vertentes da diacronia** do seu entendimento, que consideramos terem sido abordadas na sua coexistência e convivência a partir, sobretudo, dos anos oitenta do século vinte. Consideramos constituírem as duas primeiras vertentes, segundo Lillian S. Robinson em *In the Canon's Mouth*, o «patriarchal literary canon» e o «dominant myth of a human universal».¹⁰⁵ Em tradução nossa, temos, portanto, em primeiro lugar o **cânone literário patriarcal**, o bíblico patriarcal, fonte da metáfora do cânone e, em segundo lugar, o **mito dominante de uma universal humana**.¹⁰⁶ Estas duas concepções de cânone literário interessaram-nos na medida em que, na abordagem do nosso *corpus* de poesia, e ao procurar dar conta da realização da narratividade na poesia, sentimos necessidade de informação acerca da presença das antigas origens literárias e interrogar-nos sobre como os modos da sua permanência num «novo material» os poderia revivificar, relacionando novas correntes estéticas com escolhas de padrões estéticos dominantes, como anteriormente salientámos.

Considerámos, pois, tanto a consagração como o desafio ao cânone, enfatizados, ainda, na medida em que o nosso estudo abre fronteiras e voz a uma totalidade de produção poética que engloba uma experiência social e cultural vasta e diversificada, incluindo textos de autores que, pela sua situação periférica ou motivos outros, têm, à partida, posicionamentos de relação muito diversa com os cânones, sejam estes ancestrais ou hodiernos. Pretendemos, deste modo, relevar a importância da prática poética de um

¹⁰⁵ [1997: 78]

¹⁰⁶ Tradução nossa, circunstancial.

país, na sua globalidade, como importante veículo de manutenção e de renovação da tradição literária.

Julgamos que, actualmente, pensar o cânone na sua dimensão de herança com projecção para o futuro passará inevitavelmente por aceitar não só a sua **mobilidade e dinâmica de recepção** mas também a sua dinâmica a nível de interferência na concretude da **produção** textual. Ainda em respeito à produção, cremos que a herança de cânones no mundo da globalização, no qual a individualização luta por sobreviver, só poderá sobreviver quando perspectivada adentro de uma dimensão de mecânica de produção/recepção que ultrapasse elites e restrições valorativas e possa constituir o reflexo das mais diversas expressões poéticas e culturais, no nosso caso no exemplo da população de um país.

Quanto ao aspecto valorativo, julgamos que mesmo o estudo da produção poética «subterrânea» desprezada pode contribuir, com a sua voz, dentro do seu espaço limitado de vigência, para a manutenção do cânone, na medida em que reflecte um desejo de «fazer como», sobretudo se o seu espaço for considerado nas acepções acima focadas, mas também se posicionado em relação a realizações hodiernas do cânone. Por este motivo, consideramos, em terceiro lugar, o **cânone entendido como parâmetro relacionado directa e restritivamente com a obra de um autor** e, em quarto lugar, o **cânone como *corpus* representativo de uma tradição** (nacional, europeia, ocidental etc.), assumido geralmente, e numa tripartição algo dúbia, como «antigo», «clássico» e «moderno» e, ainda, ora veiculando o multiculturalismo, ora acentuando-o como resultante de uma raiz comum identificadora, ora conferindo ênfase à diferenciação individualizadora.

Se contradição parece haver nesta nossa abordagem da presença do cânone em relação a um *corpus*¹⁰⁷ que integra, lado a lado, tanto publicações de autores «consagrados» como de alguns «amadores anónimos», ou de

¹⁰⁷ Cf. Anexo.

vários «jovens promissores», essa contradição será, talvez, afinal, positiva para o questionamento de intencionalidade, pois pretende **devolver aos estudos literários um «face a face» com o texto literário** talvez assustador mas que está hoje definitivamente presente na vivência - e na sobrevivência - do literário. As trocas e permutas entre passado longínquo, passado recente e presente não podem já ser consideradas apenas a nível de elites, sob pena de essas elites presenciarem a sua própria derrota e se afastarem da cultura literária de um povo.

Diríamos que a **poesia**, tal como a literatura em geral, ou tal como qualquer outra expressão estética do mundo da cultura, constitui, em qualquer época, um **movimento para o qual se tende**, e não uma oscilação pendular estática, ou seja, constitui um momento de falso movimento estático, pois provém da pressão que exerce o passado ao embater no presente para se reflectir no futuro, emprestando assim ao presente uma ilusão de estabilidade ou cristalização. Trata-se de um fenómeno comparável ao que ocorre quando uma bola de bilhar faz movimentar uma terceira bola, ficando a do meio parada.

Ora, este movimento silente e estático pode apresentar, por vezes, uma auto-consciência de abrangência multicultural (tão própria, também, do que é pós-moderno), mas que não poderá descurar nunca o modo individualizador pelo qual essa globalização se manifesta, seja, no caso do nosso país, a nível português ou europeu, e por americana ou oriental que seja a sua origem. Lillian S. Robinson, em *In the Canon's Mouth*,¹⁰⁸ afirma a este propósito, após ter referido vários exemplos que demonstram estarmos a viver uma época na qual não vimos «de uma cultura», mas sim caminhamos «para uma cultura»:

So it may be high time to make sure we know what this
canon culture really is about and that we can tell the difference

between a metaphor and a weapon, as those in power, both academic and governmental, continue to politicize an issue we'd always considered political in another, rather milder and more academic sense.

Refere ainda que a hegemonia, no domínio cultural como em outros, não é algo que possa ser definido e defendido por bastiões culturais, políticos, académicos ou outros, mas apenas pelo simples e óbvio reconhecimento da sua existência. Acrescentaríamos que esse reconhecimento terá que passar, no que respeita ao nosso trabalho, pelo poder da produção poética que denominámos «subterrânea», pois encontramos, ladeando-se no tempo, realizações de autores consagrados e de autores periféricos que contribuem para a manutenção do cânone através do seu fazer poético. Consideremos, a título exemplar, o poema «Garcia Lorca era poeta», de Carlos Lopes Pires:¹⁰⁹

Garcia Lorca
Era poeta e fazia poemas.
Fazia poemas e trazia-os dentro dos bolsos.
Nos seus poemas
Esvoaçavam flores e pássaros,
Rios e multidões.

Mas estava só quando o fuzilaram.

Gostaríamos de confrontar este poema com o poema «Frederico Garcia Lorca»,¹¹⁰ de 1993, em *Sonetos do Obscuro Quê*, de Manuel Alegre:

¹⁰⁸ [1997: 98]

¹⁰⁹ [1993:51]

Edição de autor, de Linda-a-Velha. A título de curiosidade lembramos que Carlos Lopes Pires, antes de se tornar um dos poetas da sua Editorial Diferença, publicou em edição de autor de 1993 a 1995.

Ele habita a metáfora e o duende
por dentro da guitarra ele desenha
Entre nardo e jasmim a mão que acende
a flor da *soleá* por tida a Espanha.

O érre de Granada o érre e o rio
a lua o olival o mau agoiro
onde súbito a noite é um arrepio
como um toiro de morte como um toiro.

E há um vento de presságio e agonia
um sussurro de choupo e alfazema
um verso onde se joga a vida e a sorte.

Começa então o canto e Andaluzia.
E o poeta está de pé no seu poema
sobre a morte na arena sobre a morte.

Não deixa de ser curioso o facto de Manuel Alegre ter optado pelo modelo clássico do soneto enquanto que um poeta como Carlos Lopes Pires, na altura desconhecido dos meios literários de grande divulgação, se decidiu pelo verso livre, para abordarem a temática de um poeta como Lorca. cremos perceber nesta escolha dois modos de interacção com o cânone: o primeiro, na consciência do cânone da modernidade pela adopção de uma escolha de libertação de regras, o segundo, na consciência do uso modelar do cânone tradicional numa adequação hodierna.

Não relevaremos aqui a comovente subjectividade emocional da simplicidade da leitura de Lorca, no poema de Carlos Lopes Pires, em contraste com a forte intertextualidade e domínio do jogo do conhecimento literário, manifestados no soneto de Manuel Alegre, nem também os diferentes níveis de procedimentos enunciativos que demarcam uma prática

¹¹⁰ [ed. ut. 1997: 656]

literária provavelmente mediana da prática literária de um grande escritor. Interessa-nos, sim, neste confronto, relevar que ambos os poetas contribuem para a manutenção do cânone, adentro da perspectiva teórica que anteriormente referimos.

Ao trabalhar a poesia de um lapso de tempo no qual impera, como atitude de elite pós-moderna, a **recuperação de modelos que configuraram cânones antigos e modernos**, cuja **simultaneidade** desenvolveremos no que respeita **à presença da narratividade na poesia**, gostaríamos de fazer com que o nosso trabalho despertasse a atenção para os reflexos contemporâneos desse poder cultural. Julgamos tal atitude só ser possível se forem também consideradas as contaminações desses poderes acadêmicos e culturais com as outras vozes mais abafadas mas coexistentes, na globalidade da produção poética de um tempo e de um lugar do qual não quereríamos excluir, por um lado, características comprovativas de globalização nem, por outro lado, características individualizantes que provam manterem-se ainda vigentes ou viventes noções que consideramos culturalmente individualizadoras, como as de povo e de nação.

Na obra *Canons and Context*,¹¹¹ Paul Lauter posiciona a problemática do **cânone literário numa perspectiva multicultural** e delimita nitidamente, por um lado, o cânone, sobretudo relacionado com a sua existência e **sobrevivência no ensino** e, por outro lado, os **aspectos político-sociais e culturais do contexto** do cânone, fazendo-os evoluir em paralelo e em concatenação, mas não em interação. Este nosso reparo crítico faz emergir o problema da separação contextual, que nos interessa focar em relação ao nosso trabalho. Julgamos que, mais do que contextualizar o cânone em relação a poderes que, por sua vez, determinam as suas possibilidades e potencialidades específicas, interessa para a nossa

¹¹¹ [1991: 126]

abordagem da poesia a questão do valor literário, articulado com a prática textual, como contributo para a sobrevivência do cânone pelos modos do seu uso na prática literária.

Apesar de relevar a ética e a política como áreas a partir das quais a questão do cânone deve ser articulada, na realidade, em boa parte dos ensaios, Lauter limita-se quase a não avançar para além da articulação da questão do cânone com problemáticas de prática pedagógica. Reconhecemos que é impossível obnubilar as vozes ético-políticas que determinam boa parte da cultura que sanciona o cânone, mas continuamos a considerar de maior pertinência **escutar as vozes textuais que personificam a consagração do cânone no presente** e que, por tal, preconizam a sua eventual propagação em direcção ao futuro.

Quer se queira, quer não, e seja em que diferentes sentidos for entendido, o cânone é indubitavelmente um poder e, como tal, não é passível de estaticidade nem de restrições elitistas de aplicação. Como poder que é, está sujeito ao seu estabelecimento, ascensão e queda. A **imortalidade do cânone** e a sua força como arma defensora não se potencializa tanto nos poderes que o possibilitam como, antes, nas **vozes que o propagam**. A hipótese de imortalidade, para o cânone, está, justamente, no **paradoxo da sua permanência através da variabilidade**. A este propósito, gostaríamos de mostrar dois excertos de dois poemas de Nuno Júdice, em *O Estado dos Campos*:¹¹²

ANÁLISE LITERÁRIA

Lendo o poema que começa «junto de um
seco, fero e estéril monte», o que vejo é o rosto
dessa que vivia em Lisboa, e cuja memória era cara
ao poeta que vai lembrando os seus «claros
olhos». Sobre essa imagem, posso

compreender a dor que o poeta sente, distante
dela, e tendo perante si
um desterro que o irá afastar, para sempre,
da mulher que amou. [...]

.....

TEORIA DA COMUNICAÇÃO

.....
.....[...] O poema terá
de obedecer às imposições do amor; e um desequilíbrio
de estrofes, uma vertigem de rimas, uma desordem de
metáforas, fará viver para sempre o que só existe no tempo
de um sentimento que nos pertence, a mim e a ti, mas
que estas palavras levarão a todo o lado, para que não cesse.

Quer no próprio título dos poemas, que designa já uma intencionalidade de que a voz poética se sobreponha ou, pelo menos, acompanhe a voz teórica, quer no uso da intertextualidade (no primeiro excerto) ou da metalinguagem (no segundo excerto) se pode comprovar o paradoxo da permanência do cânone através da sua variabilidade nas realizações literárias.

Cremos que é também sob a perspectiva de dinâmica de imbricação transformadora que se manifestam e podem ser encarados problemas como o do pluriculturalismo ou o da conciliação da teoria com a prática: não apenas como vozes solitárias que falam de si próprias e para si próprias, mas também, e sobretudo, como coro complexo de vozes que se entrecruzam para formar uma melodia. Nesta **complexidade harmónica** residirá, talvez, a possibilidade de resposta à interrogação sobre a vontade de permanência,

¹¹² [2003:126 e153]

de transformação ou de mudança de parâmetros modelares da produção literária, considerada esta numa perspetivação provinda de um alargamento tanto do conceito de teoria como do da própria prática literária.

No primeiro capítulo de *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom, intitulado «Uma Elegia em Louvor do Cânone»,¹¹³ podemos ler as seguintes afirmações:

[...] a crítica literária, considerada como uma arte, foi e será sempre um fenómeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária se podia tornar um suporte da educação democrática ou do progresso social. [...]

Se encararmos o Cânone como a relação de um leitor e de um escritor individuais com aquilo que foi preservado de entre tudo o que foi escrito, esquecendo a ideia de cânone como uma lista de livros de estudo obrigatório, então o Cânone dá-se a ver como sendo idêntico à literária Arte da Memória e não ao sentido religioso de cânone.¹¹⁴

Parece-nos, pois, que só em termos de abstracção se podem separar como não coexistentes as «listas de livros de estudo obrigatório» e a «literária Arte da Memória» visto que, a nosso ver, **o valor estético convencionalizado e os valores poéticos universais se encontram num latente e permanente diálogo**. Julgamos ser mais pertinente a visão da reiteração temporal de textos modelarmente considerados como configurando cânone - na sua existência intermitente, conjugada com variantes espaço-temporais - do que as questões históricas ou sincrónicas acerca da diversidade das convenções culturais que determinam a aceitação ou rejeição momentânea e temporizada desses textos.

Na realidade, a ser possível esta separação *de facto*, ela daria razão de ser ao título do capítulo de Bloom como expressão do «louvor elegíaco» ao

¹¹³ [ed. ut. 1997: 28] Ed. orig. 1994.

cânone, que , parcialmente, o próprio Bloom contraria se relacionarmos as afirmações do primeiro parágrafo citado com a seguinte¹¹⁵:

O valor estético pode ser reconhecido ou experimentado na prática, mas não pode ser transmitido aos que são incapazes de captar as suas sensações e percepções. Por isso, é sempre uma tolice apresentar argumentos em sua defesa.

A integração de convenções literárias tradicionais, veiculadas através de cânone, só tem verdadeira existência na sua presença activa em outros textos literários. Para tal, não é necessário ser poeta para só através da poesia poder falar de poesia,¹¹⁶ mas talvez para lá caminhemos se a produção de poesia não for reconhecida como parte construtora da inteligibilidade estética, se ela não for situada no cruzamento das determinantes assumidas pelas elites com as similitudes e recorrência presentes nas suas realizações marginais.

Tomemos como exemplo a utilização do «estar em prosa» por parte dos poetas, ou seja, a apropriação de uma forma que tradicionalmente definia, pela sua negação, a poesia e da qual decorre uma oposição complementar essencial para a recepção de textos publicados intencionalmente como poesia e que adoptam, integral ou parcialmente, o uso da prosa como pertinência gráfica do poema. Vejamos, por curiosidade, o poema «Teresa», de Maria Eulália Macedo, em *As moradas terrenas*:¹¹⁷

¹¹⁴ Sublinhados nossos.

¹¹⁵ [ed. ut. 1997: 29] Ed. orig. 1994.

¹¹⁶ Lembramos , a propósito, a «cidade utópica» de *Real Presences*, de George Steiner, na qual se preconizava que o texto crítico ao poema deveria ser um poema.

¹¹⁷ [1994:73]

55. Teresa

De manhã saí a comprar mel e nozes. Tenho cá a minha sobrinha
Teresa. Linda como ela é, alta, séria, tranquila. Comemos
juntas.

Vamos tomar café, fumamos dos mesmos cigarros. Namora
um moço
sem curso e dono de uns olhos muito verdes.

Relevamos a temática prosaica do quotidiano e a ausência de pertinência fónica musical, bem como a adaptação do «estar em prosa» a um grafismo que sugere o «estar em verso», apenas com o intuito de confrontar este poema com um excerto de um texto de *O Medo*, de Al Berto:¹¹⁸

13 de abril

a noite tranquila. a sombra do homem debruçado para o
caderno de notas, a luz incidindo sobre a página. silêncio onde se
pode adivinhar o vento. Zéfiro, esse terrível vento que desviou o
disco que Apolo lançava e matou Jacinto.

a noite tranquila, a morte de Jacinto, o poema não será escrito.

o homem fecha a janela, acende a luz, abre o caderno de notas
e escreve: *são três os poemas que não ousarei escrever...*

A temática do quotidiano é subvertida, no poema de Al Berto, pela intensa pertinência fónica musical que empresta um som lírico ao poema, e com tal intensidade que contradiz o explícito estatuto diarístico que, por sua vez, entra no jogo intimista da rede poética. Tudo isto permite o assumir pleno do «estar em prosa», caso que não se dava no poema de Maria Eulália Macedo. No entanto, apesar do distanciamento valorativo que consideramos existir nas duas realizações textuais, ambos expressam o recurso a um fazer

Edição de autor, de Amarante.

¹¹⁸ [1987: 477]

poético que reconhece um modelo formal dos cânones hodiernos.¹¹⁹ Esta constatação corrobora o posicionamento teórico que defende dever ser a poesia reconhecida como parte construtora da inteligibilidade estética no cruzamento de práticas literárias tanto das elites consagradas como das suas realizações marginais.

Reformularíamos, pois, a afirmação de Bloom, no sentido de considerar o **valor estético** como uma construção da prática, retomados ou transformados valores convencionais do universo poético, mas sempre, essencialmente, com uma apropriação de familiaridade:¹²⁰

Um poema não pode ser lido *como poema*, porque é primeiramente um documento social ou, rara mas possivelmente, uma tentativa de triunfo sobre a filosofia. Contra esta abordagem eu reclamo uma resistência tenaz cujo objectivo é conservar a poesia de um modo tão íntegro e puro quanto possível.¹²¹

A pureza que Bloom refere, ao insurgir-se contra a redução do estético ao ideológico e ao metafísico, não deixará nunca de englobar ecos de vozes do passado propagadas a uma escrita partilhada e praticada a diversos níveis de valorização e de publicidade, tendo como consequência que o «público» (presente consagrado) e o «quase privado» (existência paralela secundarizada em função do consagrado) intervenham na vivência, na **aprendizagem**, na manutenção e na propagação de cânones da poesia. Aliás, referindo-se ao **ensino** e ao abandono da literatura por parte dos estudantes, Bloom afirma ainda:¹²²

¹¹⁹ Confronte-se, no Anexo, as constatações relativas à percentualidade e à evolução do parâmetro «estar em prosa» na poesia portuguesa de 1990 a 1995.

¹²⁰ [op. cit.: 29]

¹²¹ Sublinhado nosso.

¹²² [op. cit.: 30]

Esse abandono é plenamente justificado, pois não conseguimos protegê-los da perda dos padrões intelectuais e estéticos de realização e valor que se deu na nossa profissão. Tudo o que agora podemos fazer é dar alguma continuidade ao estético, e não nos rendermos à mentira de que aquilo a que nos opomos é à aventura e a novas interpretações.¹²³

Proteger os estudantes da perda de padrões, no nosso ponto de vista, consiste não só em indicar-lhes ou mostrar-lhes o modo como autores consagrados e não consagrados manejam, recuperam ou transformam esses padrões, mas também em fazer com que os estudantes joguem com esses valores no espaço da escrita, recuperando valores e contribuindo, assim, para hipoteticamente evitar ou retardar a morte do cânone.

Apesar da descrença e do pessimismo de Bloom em relação ao futuro da educação literária e dos estudos literários, não cremos na permanência do que, segundo ele, já está a acontecer, ou seja, que «os artefactos da cultura popular substitu[am], enquanto material didáctico, os difíceis processos de composição dos grandes escritores»,¹²⁴ justamente porque julgamos poderem reconhecer-se uns nos outros. Este aspecto constitui um objectivos da **nossa interrogação à presença da narratividade na poesia portuguesa hodierna**. Não podemos deixar de assentir que é através dos escritores que se determinam cânones e se estabelecem ligações de continuidade e sobrevivência do passado para o futuro, e que é pela contaminação que se formam os cânones mas, exactamente por isso, julgamos dever verificar-se e estudar-se essa contaminação nos vários espaços e níveis de produção literária.

Ao considerar uma variabilidade de espaços e níveis de produção literária na qual se processa a contaminação do literário temos em vista uma experiência partilhada por todos e cada um, escritores ou leitores. Referimos

¹²³ Sublinhado nosso.

¹²⁴ [op. cit.:467]

esta totalidade no sentido que E. D. Hirsch lhe empresta na «Introdução» de *The Dictionary of Cultural Literacy*:¹²⁵

Cultural literacy, unlike expert knowledge, is meant to be shared by everyone. It is that shifting body of information that our culture has found useful, and therefore worth preserving.

Segundo Hirsch o admite, torna-se difícil identificar e delimitar o conhecimento presente no discurso público, sendo um critério possível o de verificar se os itens conquistaram o seu lugar na memória colectiva ou se estão em vias de o conseguir. Foi precisamente este critério de intencionalidade que adoptámos no nosso trabalho quando nos propusemos observar parâmetros de realização textual da poesia portuguesa com vista a interrogar dominantes que nos haviam de conduzir à **pertinência de um estudo do estatuto ficcional e enunciativo da presença da narratividade na poesia mais recente**.

Procuraremos, pois, como já afirmado na Introdução deste trabalho, demonstrar que a perspetivação actual da teoria, pelo menos de modo mais evidente nos últimos dois decénios, se tem vindo a orientar no sentido de conseguir colmatar a falta de uma mudança na prática da abordagem dos textos literários. Procuraremos também **dar conta da fala do texto de poesia como complemento eficaz da teoria**, seja esta fala clarificada pela intertextualidade e pela metalinguagem, como nos poemas de Nuno Júdice que atrás citámos, quer se manifeste de modo mais oculto, numa dimensão mais metafórica, mas também mais dramática, como cremos que sucede sobretudo nas duas primeiras estrofes do poema «Triste como um cão velho», em *Hotel Spleen*, de Bernardo Pinto de Almeida:¹²⁶

¹²⁵ [1993: ix]

¹²⁶ [2003:109 a 110]

Ela disse
- *porque a inocência não se perde
de uma única vez
e para sempre
pode ser perdida infinitas vezes.*
Eu disse: - *triste, triste
continuo triste como um cão velho.*

Mas também essas palavras não eram minhas
Porque nenhuma palavra foram jamais minhas,
nossas. Todas as palavras
as usamos como coisas que passaram
já desfeitas da usura. E depois vêm outros
outros que as dizem, as murmuram.

2. PÓS-MODERNO E POESIA

Vivemos dias nos quais o escândalo já não escandaliza. É este, aliás, um dos sintomas da inutilidade em que caiu o termo *avantgardisme*, referido a vanguardas estéticas ou outras, substituído que foi pelo uso preferencial dos prefixos «neo» (neo-romantismo, neo-barroco) ou pelo «pós» (pós-modernismo) que, semanticamente contrários, implicam uma acção que traduz não inovação e ruptura mas sim o sentido de encontrar um caminho «a partir de» ou «depois de».

No campo da literatura, o conhecimento do que de novo se produz, aliado ao conhecimento de valores vigentes no passado e da sua recuperação

ou metamorfose no presente, conduz a uma plural e amena convivência das incertezas e dos receios existenciais hodiernos com as interrogações fundadoras e os medos ancestrais. Esta convivência, que reflecte uma **necessidade de abraçar parâmetros culturais valorativos**, numa época em que o valorativo se traduz maioritariamente em bens sociais não culturais, de consumo mensurável e prosaico, assume dimensões problemáticas no que se refere à hipótese de sobrevivência da literatura e, em particular, da poesia, tal como hoje ainda são entendidas.

Ao delinear hipóteses de vias de abordagem da poesia, no presente trabalho, interrogámo-nos sobretudo sobre a possível existência de uma discordância ou, até, incoerência, entre as características da poesia que em Portugal foi produzida entre 1990 e 1995 e os parâmetros valorativos que essas características deixariam transparecer em função da sua semelhança ou oposição com valores cuja vigência funciona como padrão estabelecido pelos meios crítico, intelectual, editorial e académico. Não nos preocupámos, à partida, com parâmetros elitistas ou valorativos teoricamente determinantes da recepção da poesia, nem com ditames intelectuais e pedagógicos que tradicionalmente determinam o seu valor. Os nossos parâmetros de observação foram, portanto, surgindo da leitura dos próprios poemas, da necessidade de ordenar as suas características a fim de dar conta de uma pluralidade de realizações.

Pusemos primeiramente a hipótese de que alguns dos *items* constantes nestas realizações e que são considerados, teoricamente, como caracterizadores de **pós-modernismo**, poderiam estar presentes não apenas nas obras de poetas ditos consagrados mas também na produção poética global do país. A verificar-se esta hipótese, e partindo da **pluralidade** de características que a poesia pós-moderna em si encerra, poderíamos, talvez, dar-nos conta de manifestações que permitissem detectar achegas mais consistentes no que respeita às possibilidades **de sobrevivência de cânones e modelos, antigos e modernos**.

Esta hipótese, como adiante se constatará, conduzir-nos-ia a relevar e desenvolver o estudo da presença da narratividade na poesia no sentido de a interrogar acerca de realizações que, em circunstâncias de produção, edição e divulgação bem diversas, não deixavam, contudo, de exemplificar e demonstrar um uso de modelos, modos enunciativos e procedimentos textuais que se perspectivariam com uma tendência de continuidade no tempo, o que nos conduziria, como afirmado, a um estudo da presença e sobrevivência da **narratividade** na poesia.

Sentimos, pois, necessidade de tecer algumas considerações prévias sobre o pós-modernismo, interessando-nos, mais que outros aspectos dele constantes, o aspecto da recuperação de valores do passado e o modo como estes enformam novos modos de escrita da poesia. Ressalvamos não entender como observação dos modos de escrita a transformação do texto de poesia em objecto de estudo apenas de uma perspectiva pragmática, pois pretendemos, antes, servir-nos de elementos desta perspectiva como uma componente de ajuda para a detecção de elementos caracterizadores dos poemas do *corpus* por nós observado, fossem esses elementos estilísticos, elocutivos, temáticos, gráficos ou outros.

Não queremos deixar de referir, ainda que sucintamente, o facto de as teorias pós-modernistas se tornarem conhecidas sobretudo a partir do seu impacto na crítica dos Estados Unidos da América, vindo a assumir o papel de modelo da arte de vanguarda em meados dos anos oitenta. Podem nelas detectar-se duas vertentes fundamentais e fundamentadoras de ideias: o «modernismo de Greenberg» e o «pós-modernismo da teoria francesa», esta última por vezes identificada com pós-estruturalismo, semiótica ou mesmo desconstrução.

Clement Greenberg, acérrimo defensor do formalismo na sua relação com as artes plásticas, sobretudo em relação ao expressionismo na pintura, acaba por moderar a sua inflexibilidade nos seus últimos escritos, de 1970 a

1990,¹²⁷ preconizando uma reavaliação conducente a uma nova direcção do modernismo para lá do séc. XX. Na última entrevista que consta de *Clement Greenberg, Late Writings*,¹²⁸ afirma, referindo-se à pintura:

Artists often do give themselves a rule - we give ourselves a rule without beeing aware of it consciously. [...] Then modernism gave itself a rule: we can't go into the illusion of the third dimension with that freedom we used to. That rule became more and more binding.

Quanto ao «pós-modernismo da teoria francesa», por vezes identificada pelos americanos com pós-estruturalismo, semiótica ou mesmo desconstrução, teve a sua possível origem na retórica anti-formalista dos anos 60 que ganhou poder nos anos 70 com Barthes ou Foucault, e poderia resumir-se, afinal, a uma oposição entre o formalismo e o pós-estruturalismo. Em 1988, em *O inumano*,¹²⁹ Jean-François Lyotard afirma:

É frequente que se entenda «reescrever a modernidade» neste sentido, o da relembrança, como se se tratasse de reparar e identificar os crimes, os pecados, as calamidades engendradas pelo dispositivo moderno - e por fim de revelar o destino que um oráculo, no princípio da modernidade, teria preparado e completado na nossa história.

Não consideramos esta visão do pós-modernismo redutora como as anteriores, pois não considera o pós-modernismo como uma «leitura revisionista de modernismos não formalistas»,¹³⁰ no que é acompanhado

¹²⁷ Compilados e editados por Robert C. Morgan em *Clement Greenberg, Late Writings*, de 2003.

¹²⁸ [MORGAN, 2003:229]

¹²⁹ [1997:36]; ed. orig. 1988.

¹³⁰ Tradução literal, nossa, de «revisionist reading of non-formalist modernisms». [McAULIFFE, 1998:III]

pelo americano Chris McAuliffe,¹³¹ que recusa o posicionamento do pós-modernismo em termos de oposição excludora em relação ao formalismo, o que, como vimos no nosso Cap. 1, e como o próprio afirma McAuliffe afirma em *Idées reçues: the role of theory in the formation of postmodernism*,¹³² fecharia caminho às possibilidades de leituras revisionistas («revisionist readings») do modernismo:

The circulation of poststructuralist theory increased through the 1970s, but the pluralist character of the decade, founded on antiformalism, exacerbated the tendency to define postmodernism in binary opposition to formalism. This lead to the dominance of notions of rupture and redundancy, closing the possibility of revisionist readings of modernism.

Apesar deste fechamento, que com a *Expansive Poetry* vem a ser ultrapassado, consideramos, por outro lado, que a existência de uma **visão pluralista** e o radicalismo do neo-conservadorismo fazem com que as teorias do pós-estruturalismo adquiram relevo do **ponto de vista instrumental**, possibilitando à teoria pós-moderna americana da segunda metade dos anos setenta a aceitação de fragmentações dicotômicas como as de sequência e divisão, modernismo e pós-modernismo ou radicalismo e conservadorismo, que correspondem à sequência e divisão cronológica dos anos sessenta aos anos oitenta.

É, portanto, o **paradigma projeccional** constituído pelos termos «sequência», «pós-modernismo», «conservadorismo», «anos oitenta, anos noventa...» que queremos relevar quando lhe contrapusermos o *New Formalism* relacionado com a *Expansive Poetry*, neste trabalho. O referido paradigma pode ser exemplificado, na prática literária, tanto pela sua coexistência, como pela consciência da co-temporalidade da articulação, o

¹³¹ [1998:III]

¹³² [1998: III]

que se verifica também a nível da prática literária do poema, como nos exemplos que se seguem, o primeiro dos quais constituído pela nossa citação de duas estrofes finais do poema de Jaime Rocha «Visão vinte e quatro»,¹³³ no qual, como em outros poemas do livro *Os que vão morrer*, o simbolismo das profissões que implicam o acto de construir funcionam como máscara ou subterfúgio para o pensar do fazer poético, bem como da sua temporalidade:

É a sombra que me mete medo, dizia o pedreiro,
ou o que está dentro dela.

E é nessa zona que ele vive e constrói
os muros, indefinidamente, para saber o que
germina do lado de lá, onde supõe que esteja a
verdade do mundo. Talvez ali não existisse
apenas uma visão nua, um corpo deitado
coberto de alumínio.

O espaço de sombra, indefinido pelos muros, para além do qual e para aquém do qual se pode encontrar a intersecção que possibilitaria, hipoteticamente, revelar a verdade, funciona no contexto da série de poemas de *Os que vão morrer* como a afirmação de que o passado, o já feito, o já vivido, geram a construção da arquitectura das vivências presentes. No entanto, podemos também exemplificar o paradigma projecional pós-moderno simplesmente pela utilização conjunta, no poema, de intertextualidade com modelos epocais, como o faz Joaquim Manuel Magalhães, em *segredos, sebes, aluviões*, no poema «Galante, vagabundo, rufião»:¹³⁴

¹³³ [2000:36]

¹³⁴ [1985:44,45]

Estava o galante
Ao mar encostado
As aves do céu
Quase amortalhado.
Com os bolsos rasos
Do lixo das ruas
A boquilha azul
No dedo anelado.
Tinha as pernas quentes
As meias de lã
Estava o galante
Da cor da manhã.
As ondas batiam
Eu ia perdê-lo.
Os cabelos presos
Num boné de feltro
Quando me sorria
As coisas de dentro
caíam nas rochas.
Na chuva do vento
A escuna passa
Já não é daqui
É só o galante
Fui eu quem o vi.
O casaco aberto
Os pés engraxados
Pobre do galante
Coitado coitado.
A golpes de medo
Fazemos apostas
Gosta mais de mim
É doutro que gosta.
Pego-lhe na mão
Salgada, vazia
Pouso a minha boca

Na lanceta fria
Do braço que prende
Todo o mar em roda.
O galante fala
É a lua cheia
O galante fuma
O sol encandeia
O galante injecta
Um motor na veia
O galante foge
Já são dez e meia.
Que morra o galante
No mar enforcado.
Matei o galante
Sou eu o culpado.

A interferência da cantiga medieval, da cantiga renascentista e da quadra popular entrecruzam-se como procedimento enunciativo que transforma a problemática hodierna, conferindo-lhe intemporalidade. Este aproveitamento de modelos do passado literário pode manifestar-se também mais no âmbito temático que no formal e, também, com o intuito parodístico tão característico do pós-modernismo, mas em correlato com a poesia linguística, que se ainda se mantém, sobretudo em poetas que, nos anos sessenta, estiveram ligados ao experimentalismo, como podemos constatar no livro *Sim...Sim!*, de **E. M. de Melo e Castro**, que redimensiona a atitude provocatória do aspecto lúdico que abrange a aliança do jogo linguístico e da paródia ao modelo, levada ao extremo da métrica e da conclusão silogística, desmistificadas pela temática e pelo léxico, em poemas eróticos como o seguinte soneto:¹³⁵

¹³⁵ [2000:101]

se a serpente morde / eu mordo / tu remordes
se a serpente dura / eu duro / tu perduras
se a serpente volta / eu volto / tu revoltas
se a serpente rasto / eu parto / tu regressas

se o ver parte / eu quebro / tu requebras
se o ver age / eu abro / tu magias
se o ver sobre / eu subo / tu fervias
se o ver rubro / eu quebro / tu requebras

se o pente penteia / eu pranto / tu repranto
se o pente aperta / eu perto / tu despertas
se o pente arranha / eu venho / tu aranha

se a serpente regressa / eu torço / tu requebras
na serpente da pele / eu traço / tu sinal
na serpente verbal / eu língua / tu anal

Considerando o facto de as palavras que aludem a, ou designam, uma existência literária surgirem sempre após essa existência no campo do factual, podemos considerar que o termo «pós-moderno» começou por surgir no final dos anos sessenta em textos sobre a arte contemporânea, nos Estados Unidos da América, ganhando progressivamente correspondência com maior número de realizações artísticas ao longo dos anos sessenta. Este desenvolvimento corresponderia a uma mudança cultural caracterizada pela aceitação de uma diversificação cumulativa que se propagaria, em circunstâncias paralelas, na cultura europeia, na sequência das transformações do pós-guerra, após a Segunda Guerra Mundial.

O termo «pós-moderno» teria, pois, inicialmente, um sentido de ruptura intimamente ligada ao modernismo, que realizações como o referido

soneto erótico de Melo e Castro, de 2000, ainda são testemunho. Cremos que esta noção de ruptura só havia de dissipar-se com maior evidência quando o elemento tempo permitiu, por um lado, um maior distanciamento na observação dos factos e, por outro lado, uma afirmação de unidade na inovadora diversidade e no coexistente pluralismo das realizações. A designação «pós-modernismo» terá, pois, adquirido estabilidade quando, por volta dos anos oitenta, passou a mencionar uma existência e a corresponder a uma realidade aceite como unificadora em despeito de - ou mesmo pelo facto de - ser composta por diversidades.

Na perspectiva teórica, a relação do pós-modernismo com o estruturalismo e o pós-estruturalismo permanece ambígua até à aceitação de posicionamentos e como o são o do «prazer do texto» de Barthes e o de «free play work» da desconstrução de Derrida, por nós já referidos. A conciliação, ou mesmo justaposição, de diversas vozes, bem como a interacção de pontos de vista, abrem caminho para uma dupla **recuperação criativa das mais variadas realizações literárias do passado**, aliando, no que respeita à produção poética, um novo conhecimento histórico a **um novo conhecimento da alteridade do sujeito** Citamos, a esse respeito, uma afirmação de Ian Gregson em *Contemporary poetry and Postmodernism*:¹³⁶

What is particularly appropriate about them [modernist poets] is that they suggest an equivocation between stability and instability rather than the endless instabilities which is the premise of the most radical postmodernists.

Referíamos-nos, justamente, a esta oscilação entre «stability» e «instability» quando mencionámos a conciliação de vozes e a interacção de pontos de vista como factores essenciais e configuradores de um diálogo plural que, através da sua própria imprecisão e hesitação de vozes, abre

¹³⁶ [1998:34]

caminho para uma nova e variada vivência das realizações literárias do passado, veiculando, simultaneamente, perspectivas da sua sobrevivência e possível vivência no futuro. cremos ter deixado claro que não estamos a referir-nos aos processos de imbricação na dinâmica periodológica do contínuo literário, recuperando imbricada ou alternadamente valores específicos de determinadas épocas literárias, mas antes nos referimos a uma perspectiva que em parte se afasta da especificidade epocal destes procedimentos, justamente pela **coexistência plural das recuperações**, de que pode ser exemplo, no longo poema em 52 estrofes de catorze versos, que podem construir uma história ou ler-se independentemente, de *Duende*, de António Franco Alexandre,¹³⁷ e do qual aqui deixamos a mostra da estrofe 10:

Vi roma arder, e neros vários
bronzeados à luz da califórnia
guardar em naftalina nos armários
timidamente, a lira babilónia;
as capitais da terra, uma a uma,
desfeitas em rumor e negra espuma,
atingidas de noite no seu centro;
mas nunca vi paris contigo dentro.
E falta-me esta imagem para ter
inteiro o álbum que me coube em sorte
como um cinema onde passava «a morte»;
solene imperador, abrindo o manto
onde oculte a cólera e o pranto,
falta-me ver paris contigo dentro.

Tanto a estrofe singular como o seu conjunto, recuperam a regularidade estrófica e a narratividade da épica sobre um jogo de intertextualidade com *Teoría y juego del duende*, de García Lorca, aliado a

¹³⁷ [2002:18]

uma veiculação poética dos objectos do quotidiano e de situações socio-políticas da contemporaneidade.

Em relação ao uso do próprio termo «pós-modernismo», gostaríamos ainda de frisar que ultrapassaremos questões acerca da sua pertinência, uma vez que se vulgarizou tanto nos meios académicos como mediáticos e que, a nosso ver, não implica o erróneo significado de «fim do modernismo», considerado este fim no sentido em que o pós-modernismo seria uma nova época que negaria a continuação do modernismo, surgindo «depois» dele. Cremos que relevante será pôr a tónica na evidência de **o pós-modernismo recuperar dinamicamente a história**, e acentuar que dessa história fazem parte **tanto o passado ancestral como o passado recente**, através da própria acção do presente. Julgamos, ainda, ser importante, para o nosso trabalho relevar a recuperação dinâmica da história literária tal como ela se manifesta em centralidades e periferias geográficas e culturais, dentro da realização literária da poesia portuguesa mais recente, não nos coibindo de apresentar textos tanto de autores consagrados como de outros, sempre que o nosso juízo de valor o achar pertinente.

James Longenbach, em *Modern poetry after modernism*, afirma que o nosso sentido do que constitui a literatura pós-moderna não pode ser limitado, pois «very different styles embody equally legitimate responses to modernism».¹³⁸ Cremos que esta afirmação de Longenbach contempla duas perspectivas que consideramos importantes para o nosso trabalho: por um lado, **a pluralidade como legitimação caracterizadora da unidade de uma realidade literária** e, por outro lado, **a atitude pós-moderna como «resposta ao modernismo» sendo, ela própria, também moderna**. Articulando as duas premissas da afirmação citada, a resposta ao modernismo implica, a nosso ver, uma ligação de intimidade performativa

¹³⁸ [1997: 9].

com a «pergunta», o que, por sua vez, pressupõe que a produção literária poética pós-moderna **também englobe a recuperação e transformação de valores estéticos do modernismo**. Esta aparentemente complexa **dupla articulação** parece-nos bem sintetizada na citação que James Longenbach faz de Randall Jarrell:¹³⁹

Postmodern poetry was, essentially, an extension of modernism; it was what modern poetry wished or found it necessary to become.

Entendemos a palavra «extension» no sentido de dinâmica transformadora que ele pode englobar, e acrescentaríamos, a esse propósito, que a poesia pós-moderna se caracteriza não só como o devir do modernismo mas também o devir da poesia ocidental e, possivelmente, como o advento de uma interação de culturas, através do que literariamente está a ser escrito tanto como através da incógnita de tudo o que , em literatura, poderá vir-se a escrever.

A recuperação do já literário, presente no texto posteriormente escrito e situado na hodiernidade, foi um dos parâmetros de realização da poesia a que maior atenção procurámos dar, na medida em que levanta questões dificilmente conciliáveis no que respeita à adequação das determinantes poéticas com a existência de valores. Procurámos suplantar este problema considerando, primeiramente, a observação de dominantes e excepções no nosso *corpus* inicial de trabalho e, posteriormente, relevando, de entre as dominantes encontradas, **a presença da narratividade na poesia**, por ser aquela cuja interrogação nos pareceu mais pertinente, tanto quanto à sua projecionalidade temporal, como quanto à sua articulação portuguesa mais recente.

¹³⁹ [op. cit.:21]

Assim, não consideraremos uma diferenciação entre o modernismo e o pós-modernismo baseada numa cisão, forçosamente artificial, de características formais, temáticas e valorativas, quer textuais quer críticas, mas, pelo contrário, basear-nos-emos no facto de o pós-modernismo se caracterizar justamente pela **abertura à coexistência e ao convívio das diferenciações** referidas, não rejeitando nem excluindo os textos já escritos, mas antes emprestando, a partir deles, uma novidade dinâmica à totalidade dos textos que estão a ser escritos num determinado lapso de tempo, num determinado lugar. Aliás, já os poetas do primeiro modernismo português procuraram expandir as possibilidades do texto de poesia através da própria prática da poesia, embora o fizessem por vezes através de textos de cariz ensaístico ou, sobretudo, da prosa de panfletos e manifestos.

O poeta americano Robert Pinsky escreve em *Poetry and the World*: «Death is the mother of beauty».¹⁴⁰ Gostaríamos, numa perspectiva do que é a nossa visão do pós-moderno, de substituir a beleza pela poesia e poder afirmar a «morte como mãe da poesia», na medida em que o renascer simultâneo de uma pluralidade de mortes vem anulá-las e negá-las, confirmando a imortalidade da poesia e da literatura e aliando-as ao humano sentir, como o faz Manuel António Pina:¹⁴¹

Teremos então, enfim, uma casa onde morar
e uma cama onde dormir
e um sono onde coincidiremos
com a nossa vida,
um sono coerente e silencioso,
uma palavra só, sem voz, inarticulável,
anterior e exterior,

¹⁴⁰ [1988, 133]

¹⁴¹ [2001:233]; ed. orig. 1999.

como um limite tendendo para destino nenhum
e para palavra nenhuma.

Também Richard Schwartz, na «Introdução» ao seu livro *After the Death of Literature*,¹⁴² considera a problemática das possibilidades de expansão dos recursos poéticos como fulcro do seu ensaio, salientando:

My intention is to contextualize past issues in useful ways
and begin to look toward the future.

[...] I believe that eclecticism and the convergence of high
and popular culture, which some have seen as characteristically
postmodern, provides some support for the practice. Thus, I ask
the reader's indulgence as I move between intellectual history,
genre fiction, popular culture, education statistics and personal
reminiscences.¹⁴³

No nosso trabalho, procurámos dar conta, justamente, desta pluralidade, por entendermos ser a maneira que julgámos mais eficaz para procurar negar a pretensa «morte da poesia» através de um olhar que abrangesse realizações independentes sob uma perspectiva de interacção que lhes proporciona uma sobrevivência comum.

O facto de o passado só interessar à maioria dos primeiros modernistas como referência de rejeição não implica que o passado não estivesse implícito já nessa negação. **O que diferencia o pós-modernismo do modernismo é, precisamente, a interacção dinâmica e assumida entre a escrita do passado (seja distante, seja recente) e o momento de uma escrita do presente.** Esta escrita avança para o futuro **sem vergonha das suas origens, sem receio do poder da sua história** e, mais ainda, consciente, por um lado, do que se perdeu ou se está a perder e, por outro lado, do que se salvou e do que está ainda por salvar. Desta consciência da

¹⁴² [1997: 6, 7]

preservação histórica do literário pelo próprio fazer da poesia nos dão conta poemas já dos anos sessenta, como «*Delfos*»¹⁴⁴ [sic], de David Mourão-Ferreira:

Delfos

É o centro do mundo É o reino de Apolo
Quem foi que pôs aqui Afrodite em «blue-jeans»
subindo o anfiteatro ao encontro do Sol
depondo na penumbra o esplendor das ruínas

Como galga os degraus Lá em cima é o estádio
Eu encosto o ouvido ao umbigo da Terra
É para mim agora a sentença do oráculo
Que sem eu perguntar me responde Mulher

Mas sei dentro de mim e sei que não me iludo
Que vim dizer adeus à minha juventude

A transgressão estrófica aliada ao uso do alexandrino coadjuva a temática de articulação do moderno com o antigo, do presente com as suas origens, do sentimento da acuidade irreversível do tempo com a sua infinitude. Dentro do que se nos depara como uma pluralidade pós-moderna aparentemente caótica, surgem-nos a ordem e a autoridade do passado (individual, social, literário, público, histórico...), surge-nos toda uma história da poesia, recriada na palavra do poema, e atestada também pela prática poética pessoal e individual de muitos dos grandes nomes e valores da poesia nacional, mas também, em paralelo, por esse mundo subterrâneo construído pela escrita de pessoas que se espraíam quase anonimamente

¹⁴³ Sublinhados nossos.

pelo nosso país e aos quais quisemos dar, neste trabalho, um pequeno lugar que julgamos merecerem pelo seu contributo para a sobrevivência da edição de poesia em Portugal, como o exemplifica o «Poema» de *Cá Dentro*, de Helder Vitória Mação:¹⁴⁵

POEMA

Um poema não se faz de palavras vazias.
Faz-se dos sentidos lidos,
faz-se das almas que ardem por dentro.
faz-se. Simplesmente.
O meu poema não morre das lembranças.
Vive da angústia de não saber nascer
nas palavras já ditas e por saber dizer.
Acho até que o meu poema já existiu,
não existe.
Foi poema e nunca é poema.
Nunca soube parar de ser.

Cremos que a prática da poesia, sobretudo nos dois últimos decénios do século vinte, se pauta essencialmente pela capacidade de conhecer a sua anterioridade, seja ela literária ou linguística, estética ou histórica. Julgamos poder verificar com o nosso trabalho que é esse **conhecimento da anterioridade** de ontem - revelado nos vários modos como molda o texto poético de hoje e no exemplo de todo um país que é o nosso – a grande força que determina a sobrevivência do poder dos cânones e modelos (copiados, renovados, transformados ou rejeitados que sejam) que através dos tempos, cremos, hão-de continuar a configurar o **reconhecimento da produção poética**.

¹⁴⁴ [1966: 47]

¹⁴⁵ [1995: 120]

Helder Vitória Mação é maestro de orfeão e coros em Tancos.

Dentro desta perspectiva a **poesia pós-moderna** apresentar-se-ia como **duplamente narrativa**, pois tende a contar o indivíduo inserido no sentimento da sua mundivivência e, paralelamente, conta a história da própria poesia tal como ela se apresenta na palavra poética do sujeito, relacionando intimamente o dizer pessoalizado da poesia com o seu dizer histórico.

Numa época na qual a marca de duplicidade do discurso poético se transformou, curiosamente, numa marca de univocidade das leituras da poesia, estas acabam por representar a medida da pluralidade de um passado literário que parecia esquecido, facto este que constitui, de certo modo, a marca característica de um período de transição. Alargando o nosso campo de observação da prática da poesia para além das obras de autores ditos consagrados, pretendemos introduzir a **pluralidade das marca de mudança partilhadas no fazer do texto poético** por parte da população de um país, de modo a poder, talvez, entrever a esperança de um futuro ao longo do subterrâneo desta transição.

A nossa preocupação, ao abordar sumariamente a problemática da pertinência ou não pertinência de uma delimitação temporal para o pós-modernismo, não implica a noção de autonomização a não ser na medida em que a produção poética que aceitámos denominar pós-moderna reflecte, a partir dela própria, a consciência de se localizar numa **temporalidade paradoxal**, tanto depois do modernismo como ainda no modernismo, na medida em que também deste já transforma e recupera valores.

Não considerámos, portanto, o pós-modernismo do ponto de vista de uma ideologia, nem sequer do ponto de vista em que pudesse reunir produções de textos de poesia que eventualmente agrupassem escritores sob a égide de modelos particulares deles característicos. Procurámos, assim, dar a maior abrangência possível ao uso do termo «pós-modernismo», de modo a poder englobar aspectos textuais e paratextuais bem diversos, mas que

julgámos pertinentes para a detecção das possibilidades de sobrevivência, do antigo ao moderno, nas mais diversas expressões da poesia portuguesa mais recente.

Encaramos, pois, o pós-modernismo, não como fuga à individualização mas antes como **realização reivindicadora de uma individualização original e individual através da própria demonstração do conhecimento do passado**, tanto o distante como o recente. Pretendemos salientar a demonstração de que uma abertura inovadora pode ser criada e existir a partir do **uso múltiplo e da convencionalidade conhecida, reconhecida, revisitada, recriada e renovada**. Victor Shklovsky afirmava em *Art as Technique*¹⁴⁶ que a finalidade da poesia está em transmitir as sensações das coisas tal como percebidas e não tal como conhecidas. A nosso ver, o pós-moderno vem, pela sua própria existência, contradizer, de certo modo, esta afirmação, ao proclamar a articulação do perceber com o conhecer.

Ian Gregson, em *Contemporary Poetry and Postmodernism*,¹⁴⁷ articula a perspectiva do «*estrangement*» de Shklovsky com a teoria do «*dialogic*» de Mikhail Bakhtin do seguinte modo:

These two are generally regarded as the most important of the Russian formalist critics. The importance of the dialogic lies in its emphasis (as opposed to the single voice of traditional lyric poetry) on the interrelation and interaction of voices. There is a postmodernist element in this in the way it opposes the privileging of any voice but there is an anti-postmodern element also in the way it dwells on the felt authenticity of each voice[...]

What must be said in favor of mainstream poetry in the past fifteen years [1980 – 1995] is that it has been self-consciously the

¹⁴⁶ [1965, 4]

¹⁴⁷ [1996: 6]

opposite of an exclusive club. It has been an anti-establishment which has placed the margins at the center.¹⁴⁸

Interessa-nos relevar as afirmações de Ian Gregson que dizem respeito à **pluralidade de vozes** e à - embora relativa - importância concedida à **expressão periférica**, e que julgamos constituírem uma achega de defesa do nosso posicionamento de abordagem à poesia que temos vindo a explicar. A importância dada ao estudo da articulação de uma «pluralidade de vozes» do «centro» e das «margens» parece-nos uma perspetivação essencial para pensar o pós-modernismo como força de **suporte da sobrevivência da poesia** num mundo dominado pela atitude mediática globalizante, no qual a estética, a política e a economia tendem a equivaler-se como cenário determinante, e determinador, da escrita literária. Talvez o poeta como «panfletário» tenha adquirido, nos nossos dias, uma nova dimensão, uma dimensão não consciente da sua atitude propagandística e defensora, mas que se manifesta e se destaca da obscuridade quando se observa atentamente o pulsar híbrido da poesia «subterrânea» escrita pela população de um país, contando ela própria os valores antigos e modernos que só poderão, hipoteticamente, sobreviver com a colaboração do contributo das suas vozes e das suas interrogações sobre a poética, como o faz Armando Pinheiro em um dos poemas de *O Ninho da Cegonha*:¹⁴⁹

Porque hei-de escrever na primeira pessoa?
Isso engrandece-me ou avilta-me,
define-me ou apaga-me,
apazigua-me ou angustia-me?
Mais valera
transferir-me para uma terceira pessoa,
menos próxima, do singular ou do plural,

¹⁴⁸ Sublinhado nosso.

¹⁴⁹ [1994:11]

mesmo uma coisa inanimada.
Viajaria incógnito, comungaria mais
da essência do universo.
Lodo rolando por vertentes polidas,
a névoa e a noite velariam meu rasto.

Outro aspecto do pós-modernismo que gostaríamos de relevar diz respeito ao modo como quebra hierarquias, tanto no que respeita a barreiras estéticas como a barreiras morais ou políticas, o que se pode provar pela presença, na poesia pós-moderna, de uma **imagística plena de hibridismo no distanciamento entre factual e ficcional**. Esta questão põe em jogo a problemática do diálogo entre pós-modernismo e realismo e a sua possível resolução (ou dissolução) quando se considera que o configurar da expressão pós-moderna, pelo facto de ser constituída por múltiplas pluralidades não pleonásticas, teria de revelar ou corresponder a tantas realidades quantos os sentimentos, os estados de espírito, as perspectivas de observação e as formas que toma a comunicação. Ora, quer parecer-nos que é a expressão plural de realidades não forçosamente contemporâneas que dá carácter opositivo ao dito diálogo, e prova é que podemos encontrar na poesia pós-moderna, por exemplo, casos de intertextualidade explícita com textos marcantes de outros períodos.

O que na realidade acontece é que **a convencionalidade surge com frequência disseminada** por vários pontos de vista, escolhas e focalizações. Em muitas das práticas da poesia pós-moderna, e aliás já também do modernismo, se pode observar uma atitude do **sujeito como criador de mundos que exploram as próprias fronteiras entre o sujeito e os mundos**, tanto do passado como da contemporaneidade da escrita, tanto da mundivivência factual do sujeito como da sua vivência do literário. Em *Contemporary Poetry and Postmodernism*, Ian Gregson transcreve, a este

propósito, um poema de Roy Fisher¹⁵⁰ que, na sua extrema contenção, transmite a reflexão da representação articulada com o contínuo temporal do acto da escrita do poema:

I could say
The poem has always
Already started, the parapect
Snaking away, its gray line guarding
The football field and the sea

Não só na presença de reflexão metalinguística se reflecte a intromissão do fazer poético perspectivado em dimensões temporais distintas. Encontramos, por vezes, no poema, o uso concomitante de modos passados, como o seguinte poema de *Corpo Atlântico*, de Hugo Santos:¹⁵¹

Ouve, diz minha mãe.
Ouço. Sinto o cheiro da terra e os furtivos passos de quem veio
Cobrar o penhor de qualquer dúvida das lembranças.

Há um lugar no teu corpo onde convergem
Os rios e as solidões. Um lugar
Onde os ventos retomam as harpas da distância
E avisam ser chegada a hora dos prodígios.

A utilização de lexemas como «penhor» e «harpas» tem o efeito de projectar como que um véu semântico vindo da época clássica sobre o campo lexical relacionado com os quatro elementos: água, terra, ar e fogo, considerado, neste poema, «corpo» como determinante do paradigma fogo. Por outro lado, o corpo dito como cenário transporta-nos para uma prática

¹⁵⁰ [GREGSON, 1996:182]; Roy Fisher citado por Ian Gregson.

¹⁵¹ [1994:19]

pós-moderna. Justificamo-lo a partir da visão da relação entre lirismo e modelo assumida por Jean-Michel Maulpoix, em *La Voix d'Orphée*:¹⁵²

Il ne s'agit ni d'imiter, ni d'exprimer, mais de créer, C'est-à-dire de métamorphoser le lyrisme en style, de faire d'une force une forme telle que la force l'habite, l'anime et la fasse vibrer, jusqu'à doner dans l'art le plus concerté l'illusion de la vie.

No entanto, a dinâmica transformacional do passado já se manifestava nos anos cinquenta e sessenta em poetas do experimentalismo, no entanto delineada num aproveitamento mais linguístico, metalinguístico e de paródia ao modelo, criando uma «ilusão de vida» que remetia tanto para a vivência humana como para a vivência do pensamento sobre o próprio fazer literário, como é o caso do «soneto soma 14 x», de E. M. de Melo e Castro, publicado em 1963 em *Poligonia do Soneto*:¹⁵³

SONETO SOMA 14 x

1 4 3 4 2

2 3 3 0 6

4 1 6 1 2

3 2 2 1 6

5 0 0 1 8

2 1 2 5 4

1 4 0 1 8

3 2 4 1 4

3 1 2 3 5

5 4 1 2 2

3 0 4 2 5

¹⁵² [1989:62]

¹⁵³ [ed. ut. Antologia - 1979:478]

4 3 3 1 3

5 1 2 1 5

8 9 3 5 3

O percurso lúdico que se inicia com o jogo entre «soma» e «sema» desenvolve-se no esquema modelar dos 14 versos do soneto, tendo este a «arrogância de «somar metricamente» 14 e expandir ao seu fechamento matemático (ou lógico) com um «verso» que soma 28 (2x14). Não resistimos a transcrever o «soneto» que se lhe segue, no livro, e que ilustra um outro percurso de aproveitamento semântico de modelo temático e de transformação modelar formal:¹⁵⁴

uma chama não chama a mesma chama
há uma outra chama que se chama
em cada chama que chama pela chama
que a chama no chamar se incendeia

um nome não nome o mesmo nome
um outro nome nome que nomeia
em cada meio o meio pelo nome
que o nome no nome se incendeia

uma chama um nome a mesma chama
em cada nome o chama pelo nome
que a chama no nome se incendeia

um nome uma chama o mesmo nome
há uma outra chama que nomeia
em cada chama o nome que se chama
o nome que na chama se incendeia

¹⁵⁴ [id. Ibid.:479]

Este soneto, que aparentemente mostra uma menor transgressão, visto usar a língua portuguesa e cumprir a métrica decassilábica, não deixa de ser menos transgressor e inventivo, tanto pelo modo como recupera a regularidade estrófica exagerando-a («terceto» que é quadra) como pelo modo como semanticamente recupera pelo jogo de palavras o *nonsense* cultista do soneto barroco brincando, ainda, com campos lexicais onde impera a sinonímia (campo do «chamar», campo do «nomear») ou a homofonia que provoca jogo semântico («chamar», «chama», «incendeia»).

Já Mário de Sá-Carneiro, lado a lado com manifestações de ruptura drástica como as que se encontram no poema «Manucure»,¹⁵⁵ se socorria de procedimentos inovadores a nível do uso do léxico mas que se delineavam sobre uma base formal clássica, como o exemplifica o soneto «Salomé»¹⁵⁶:

Insónia roxa. A luz a virgular-se de medo,
Luz morta de luar, maus Alma do que a lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio... Alabastro! A minha Alma parou...
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar - há sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo, e parto e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...

¹⁵⁵ [ed. ut. s.d:116] poema publicado em 1915.

A forma e a temática de raiz clássica, assim como o uso de hiperpontuação, são subvertidas pela realização da intrusão de imagens delirantes, sonoras e coloridas como as que podemos encontrar na pintura expressionista alemã («insónia roxa», «ela dança, ela range», «o aroma endoideceu», «o seu corpo resvala a projectar estátuas», «timbres» «há sexos nos seu pranto», «ergo-me em som»).

Podemos verificar, pelos exemplos de prática literária apresentados, que **a convencionalidade**, tanto dos modelos formais como dos temáticos, **é utilizada desde inícios do modernismo como modo de alcançar uma libertação**, por paradoxal que possa parecer. O que julgamos ser já mais característico do **pós-modernismo** é a utilização de modelos convencionais não tanto como forma de libertação pela infracção ou transformação, mas antes pelo **modo como essa convencionalidade confere à expressão da poesia um suporte ou uma legitimação. O convencional já não surge como pretexto para discussão da própria convencionalidade, como nas primeiras décadas de modernismo**, mas sim como conhecimento pós-moderno e modo de reconhecimento legitimador dessa convencionalidade, veiculando como que um diálogo entre o pensamento cerebral sobre o «já feito» no mundo da produção lírica e o sentimento quase corporal do «fazer» lírico.

Há como que a conciliação consciente e propositada entre a passada vivência do mundo e a presente interpretação dessa vivência, funcionando a par com uma nova e presente vivência, numa dupla perspectiva que se diversificasse porque dupla e se unificasse porque perspectiva una torna-se, por isso, por vezes **difícil determinar a genuinidade da autonomia da poesia pós-moderna**, e mais ainda especificar relações diferenciais entre o

¹⁵⁶ [ed. ut. s.d:116]; poema publicado em 1913.

pós-modernismo e o modernismo. Já aqui afirmámos adoptar o termo pós-modernismo no sentido em que o não consideramos como designativo de uma oposição mas sim de uma continuidade em relação ao modernismo.

No entanto, essa continuidade pode levantar questões no que respeita à sua especificidade. Ian Gregson, por exemplo, quando, em *Contemporary Poetry and Postmodernism*,¹⁵⁷ opõe moderno e pós-moderno, defende que os poetas pós-modernistas, quando consideram a relação entre o mundo e o sentido, privilegiam a arbitrariedade em detrimento da atitude mimética e, quando consideram a relação entre a linguagem e o mundo, privilegiam a construção em detrimento do organicismo. Afirma também que a poesia pós-modernista é quase sempre céptica e quase nunca mística, e considera ainda que a atitude dos pós-modernistas para com o modernismo foi a de adoptarem e alargarem as formas e temas modernistas, levando-os mais além mas sem argumentar contra eles.¹⁵⁸

Apesar da posição que referimos, adoptada em *Contemporary Poetry and Postmodernism*,¹⁵⁹ Ian Gregson não deixa de aí citar, a propósito da obra de John Ashbery, o seguinte excerto de uma entrevista dada por este:

understanding comes about... as a sort of Penelope's web that's constantly being taken apart when it's almost completed, and that's the way we grow in our knowledge and experience». Without acknowledging it, Ashbery was here quoting from David Kalstone's essay on him: «Like Penelope's web, the doing and undoing of Ashbery's poems is often their subject: fresh starts, repeated collisions of plain talk with the tantalizing and frustrating promises of poetry».¹⁶⁰

¹⁵⁷ [1996: 182 a 184]

¹⁵⁸ [1996: 209 a 211]

¹⁵⁹ [1996: 216]

¹⁶⁰ Sublinhados nossos.

É curioso verificar que Ian Gregson aceita, em relação a uma obra específica de um concreto autor, o paradoxo que nega quando disserta sobre os pós-modernistas em geral. Consideramos o posicionamento de Gregson, acima referido, paradigmático de uma linha de abordagem e leitura da produção poética pós-moderna que, de uma parte, exige do pós-modernismo uma diferença opositiva em relação ao modernismo mas, de outra parte, critica o afastamento e a diferença.

Julgamos que uma das questões mais problemáticas que surgem quando se pensa o pós-modernismo em termos da sua relação complementar ou integrativa com o modernismo é, justamente, provocado pela incapacidade tradicional em se aceitar, simultaneamente, a semelhança e a diferença, ou seja, **aceitar o paradoxo de uma similitude diferente cuja existência se processa simultaneamente em vários planos**, ou seja, ainda, **ver nesse paradoxo a essencialidade da própria diferença**.

Cremos, ainda, que a arbitrariedade e a construção não anulam completamente a atitude mimética e o organicismo, considerados estes em termos de relacionamento do mundo com o sentido e com a linguagem. Do mesmo modo, consideramos existir, em grande parte da produção poética pós-moderna que conhecemos, uma aliança entre o misticismo e o cepticismo a que poderíamos chamar «**cepticismo místico**», **dentro do paradigma dos paradoxos que alimentam a produção pós-moderna**. Refutaremos ainda a atitude dogmática, implícita na acusação de Gregson, de que os poetas pós-modernos deveriam argumentar contra as formas e os temas modernistas pois consideramos que «levar adiante» implica já uma reformulação crítica e a atitude de reformulação crítica não se manifesta apenas em relação a formas e temas do modernismo mas prolonga-se no tempo da existência do passado literário.

Mais uma vez nos situamos perante a dificuldade de aceitar o paradoxal como caracterizador, ou seja, a **questionabilidade de um**

paradoxo caracterizador que, em nossa opinião, não deveria ser contestado, uma vez que a única monologia possível na voz pós-moderna surge, justamente, da dialogia de, e por, um cruzamento de vozes que justapõe e, simultaneamente, presentifica conflitos passados. Este procedimento gera a **criação inovadora de experiências descontínuas** que acabam por formar **padrões de sentido de uma continuidade**.

Curiosamente, assim se determinariam melhor as noções de tempo e de lugar em literatura porque, a nosso ver, o princípio de acção mental do poeta pós-moderno coincide com o princípio de acção mental do filósofo, na medida em que consideramos este como alguém que tem consciência de que pensa. Assim, o poeta pós-moderno tem também consciência de que o poema que produz, logo à partida, **se não rege por regras ou categorias pré-estabelecidas, embora elas possam vir a estar presentes no poema**, mais implícita ou mais explicitamente, como testemunho da nostalgia das certezas de um passado. É justamente por isto que na generalidade da poesia pós-moderna surge impressa uma aparente instabilidade e se enforma a conhecida «auto-reflexão» pós-moderna que, por sua vez, leva a reflectir sobre a realidade literária já existente, e sua sobrevivência pela prática poética.

Estas observações levam-nos a retomar a questão da pertinência de aliar ao conhecimento dos poetas consagrados o da produção de poetas ditos «menores».¹⁶¹ cremos, no entanto, pertinente, a achega que a nossa observação poderá ter trazido, no sentido de constatar que a existência de parâmetros do estatuto ficcional e enunciativo na produção poética pós-moderna de autores consagrados se manifesta também na restante produção poética.

É por este motivo que, no nosso trabalho, nos interessa dar conta da sobrevivência de cânones e modelos, sobrevivência essa que atenua limites

¹⁶¹ Confronte-se Anexo.

ou fronteiras espaço-temporais do literário, recuperando e transformando cânones e modelos, formas e temas, e assegurando assim a sua passagem para o futuro. Antonio García Berrio, na sua *Teoría de la literatura*,¹⁶² num subcapítulo em que aborda a tradição como formadora do valor poético, veiculando-a com os fundamentos não arbitrários das convenções culturais, afirma:

Lo que entendemos por convencionalismos culturales, que fundan el sistema de principios consensuado como discurso literario, tiene una amplia base explicita y consciente de normas objetivas y materiales privativos. Todo ello funciona en la producción literaria como un marco contextual de referencias internas a la serie artística. Se forma así el principio de la *tradición literaria como contexto convencional* [...]

A mi juicio esa via de investigación tipológica y formal de los datos tradicionales de contexto, entre los que se gesta cada nuevo texto, diseñando su propio espacio de originalidad entre sus antecedentes literarioa más inmediatos, es una manera ilustrativa de definir y delimitar la convencionalidad literaria respecto a la novedad y al valor poéticos. Por supuesto que aclara ja, de entrada, la superior complejidad de los mecanismos que rigen la convención cultural.¹⁶³

Consideramos a observação simultânea da produção periférica e da consagrada, mesmo que contemporâneas, como fazendo parte de uma contextualidade que age mutua e simultaneamente na sincronia da produção. Julgamos, pois, encontrar nas afirmações de García Berrio apoio para a nossa metodologia de trabalho de investigação no que respeita à detecção do **convencional que se manifesta na presença da narratividade na poesia portuguesa mais recente**, tendo sempre presente que a realização dessa

¹⁶² [1991:300]

¹⁶³ Sublinhados nossos.

convencionalidade no poema origina, por sua vez, **processos de singularização e de inovação**, a partir dos quais aparece a **pluralidade caracterizadora** da poesia, pós-moderna ou outra que aquela seja. Nesta sua linha de pluralidade e diversificação, o pós-modernismo assume realizações poéticas que permitem, de modo exemplar, dar conta da importância da **recuperação de convenções**, quer a nível de cânone, quer a nível de modelos **que se manifestam exemplarmente no estatuto enunciativo da narratividade na poesia portuguesa mais recente**.

O pós-modernismo estabelece, no plano da história literária, uma ponte das mais diversificadas e completas **entre um paradigma de convenções e uma poética individual inovadora** que, deixando de lado a atitude de diálogo fechado entre o poeta e os seus universos e universais literários, se dirige para uma inclusão em parâmetros mais vastos que os literários, porque originados em necessidades sócio-culturais. E este desejo de alargamento está patente, justamente, na repetição de certos valores poéticos convencionais, presentes de modo relevante na produção poética, tanto consagrada como subterrânea, por nós observada.

Gostaríamos de finalizar estas observações sobre cânone, pós-modernismo e poesia citando ainda uma afirmação de García Berrio,¹⁶⁴ que nos parece sintetizar quatro das principais linhas que, se não fossem por demais ambiciosas, gostaríamos que nos tivessem orientado ao longo do presente trabalho mas que, no entanto, procurámos ter sempre em mente:

El universo literario se constituye así como un sistema dotado de cuatro niveles de resolución armónica y homogénea:

¹⁶⁴ [1991:323]

**el conjunto de factores de expresión y de simbolización
antropológica,
el espacio de representación verbal en el texto artístico,
la estructura paradigmática de formas arquitectónicas del
sistema literario y, por último,
el conjunto de los universales estéticos.**

CAPÍTULO III - PERPLEXIDADES ENTRE NARRATIVA E POEMA

1. FICÇÃO, FICCIONALIDADE, FICÇÃO POÉTICA

Não é facto inusitado podermos encontrar a designação de **ficção** identificando-se com o termo **narrativa** ou usada, ainda, como termo opositivo de **poesia**. A identificação terminológica, de cariz quase sinonímico, entre ficção e narrativa, opondo-se a poesia, surge, quase sempre, em afirmações como as seguintes: «a poesia, em verso ou em prosa, tem pouco a ver com a ficção» ou «os romancistas ficcionalizam mais que os poetas» ou, ainda, «a instituição literária separa a poesia da ficção». Não é muito frequente encontrar um ensaio no qual se associe poesia a ficção. Aliás, é inusual deparar-se-nos a preocupação com a abrangência do significado do termo ficção, e mais ainda das suas relações, quer de complementaridade quer de oposição, com as noções de poesia e de narrativa.

Calculamos que tal acontece por ter sido a noção de ficção, tradicionalmente, remetida para um *a priori* inseparável da criação, intimamente ligada ao acto criador e à obra criada, seja esta pictórica, escultórica, cinematográfica, fotográfica, literária ou outra. É, pois, compreensível que o mais evidente, o mais óbvio, escape à sua interrogação, ao seu questionamento. E isto sucede tanto em textos teóricos ou ensaísticos como no uso da palavra ficção no quotidiano. Podem ouvir-se

correntemente frases como: «A realidade ultrapassa a ficção» (assimilação do estranho e inverosímil à ficção), «Isto até parece ficção!», (comparação com o inacreditável, o inverosímil) «Estás a ficcionar!» (metáfora para mentir) ou «Fui ver um filme de ficção» (sinédoque que refere a ficção científica).

As afirmações acima referidas remetem uma noção quotidiana de «ficção» para algo de inacreditável, inverosímil, falso, pouco credível ou não existente na realidade factual, mas aliando-a, por outro lado, a uma comparação com a factualidade. Do mesmo modo, para a leiga oposição entre ficção e poesia terá também contribuído o facto de, sobretudo na segunda metade do século vinte, a poesia por vezes se ter afastado da sua vertente narrativa, identificada esta empiricamente, por muitos leitores, com a noção de ficção. Releve-se que os referidos sentimentos de estranheza ou de inverosimilhança em relação à ficção provêm também do conhecimento da factualidade epocal e das suas características, que tendem a projectar no leitor um horizonte de espera ordenado e racionalizado, imposto, inconscientemente que seja, pelas instituições e costumes dominantes no tempo da factualidade na qual se movimenta o leitor.

A ficção, tal como é entendida pelo leitor comum, afasta-se sempre, embora com diferentes graus de distanciamento, da normatividade factual porque constrói e institui, a partir da referência desta, um mundo que dela difere pela transformação através da utilização de um material posto ao serviço da arte e que, no caso da literatura, é um mundo construído com o manuseamento da língua, da palavra. Este mundo construído na e pela palavra, nomeia-o o leitor comum como mundo de ficção, mundo irreal, mundo inventado, mundo imaginado, mas muito raramente como mundo representado. Cremos que tal sucede porque a imaginação usa, numa dinâmica transformacional, tanto o trabalho com a palavra como a

representação da realidade factual, como afirma Thomas Pavel em *Univers de la Fiction*¹:

L'imagination pose des masques sur les choses environnantes. [...] Elle transforme et, prenant place dans le matériau artistique, elle crée des mondes fictifs, soit des horizons imprévus, des représentations métamorphosant, plus ou moins radicalement, la réalité. C'est un jeu de faire semblant.²

Para o comum dos leitores, este jogo de «faz de conta», inerente à transformação do factual em ficcional, referida por Pavel, está no cerne da atitude de recepção da ficção entendida como sinónimo de narrativa e explica essa errónea sinonímia pois, do ponto de vista leigo do leitor hodierno, a poesia seria menos detentora da capacidade de criar mundos paralelos à factualidade, o que é consequência de um entendimento tradicional da poesia como meio de expressão do eu e do género lírico.

No entanto, já nos anos setenta Julia Kristeva enunciava, em *Semiótica do Romance*³:

A estrutura *carnavalesca* é como que o traçado de uma cosmogonia que não conhece a substância, a causa, a identidade, fora da relação com o todo *que não existe senão na e pela relação*. A sobrevivência da cosmogonia carnavalesca é antiteológica (o que não quer dizer antimística) e profundamente popular. Permanece como um substrato muitas vezes esquecido ou perseguido da cultura ocidental oficial ao longo de toda a sua história, e manifesta-se no seu melhor nos

¹ [1988:74]

² Sublinhados nossos.

³ [1977:85,86]

jogos populares, no teatro medieval e na prosa medieval (as anedotas, os fabulários, o *romance de Renart*)⁴

Apesar de discordarmos, hoje, face a certas realizações de miscigenação genológica, da dicotomização tipológica do discurso em discurso monológico e discurso dialógico, de que parte Kristeva para a noção de estrutura carnavalesca e de menipeia, quisemos aqui salientar o papel de desempenho no jogo, assumido pelo leitor quando se consciencializa da ficção inscrita, por exemplo, na leitura de um romance, e segue a configuração desse mundo, consciente do afastamento da factualidade, como se verifica, por exemplo, nos jogos de crianças, nos jogos populares ou nas configurações narrativas medievais.

Por outro lado, o leitor comum tem a noção de que, ao ler um romance, está a ser levado a reconsiderar a sua realidade factual, pois a ficção tanto a metamorfoseia como a revela. Julgamos ser por isso que a identificação de ficção com narrativa tem lugar: pela consciência e constatação de que o mundo narrado (o mundo ficcional) é uma transformação do mundo factual que depende do trabalho artístico da imaginação, tendo como instrumento a linguagem, ou seja, a criação de um mundo outro, que apenas pode ser inventado porque o mundo factual existe e nesse mundo outro se torna a evidenciar, a representar e a contar.

A percepção da ficção como jogo, tal como a identificação de ficção com um mundo literário onde se articulam personagens temporais que agem em espaços e constroem mundos paralelos, parecem-nos ser motivos que explicam a razão por que o termo ficção tem sido vulgarmente usado como sinónimo de narrativa, excluindo as realizações da poesia, sobretudo para o leitor do século vinte. Vejamos alguns exemplos que poderão conduzir, eventualmente, um leitor leigo em questões de estudos literários a adoptar a sinonímia acima mencionada.

⁴ Sublinhados nossos.

Confrontaremos as primeiras frases de alguns romances portugueses dos anos cinquenta a setenta com poemas que com eles se possam relacionar pela aparente semelhança de articulação de personagens, espaços, acções ou temporalidades. Começaremos pelo romance *Cidade das Flores*⁵, de Augusto Abelaira, que abrimos com a intuição de um primeiro impulso, e cuja primeira edição data de 1959:

Sentado com as pernas cruzadas, uma das mãos no bolso e a outra a brincar com um lápis, Giovanni Fazio observava os passos, para diante e para trás, de um casal de ingleses. Ele - chamar-te-ás John, decidiu - recuara dois ou três metros, e ela - Mary - dirigia-se devagar para os degraus do palácio, sob o olhar indiferente do David.

Apesar da intervenção pseudocriativa do narrador, que assume o fingimento do papel do escritor no momento da escrita, decidindo que nome deve atribuir a uma personagem, não esqueçamos que este é um narrador-personagem e que, por tal, configura uma plausibilidade que não chega a denunciar a máscara da ficção.

Partindo de temática similar, e também da descrição da presença de um espaço estrangeiro, de turistas, de visita a monumentos, bem como da acção de observação do que rodeia uma personagem por parte da mesma, procurámos um poema no qual se pudesse identificar uma representação mundivivencial paralela, e escrito aproximadamente na mesma década. Encontrámos vários poemas possíveis no livro *Do Tempo ao Coração*,⁶ publicado em 1966, da autoria de David Mourão-Ferreira, um dos quais transcrevemos:

⁵ [1959:11]; ed.ut. 2ª edição.

⁶ [1966:47]

Delphos

É o centro do mundo É o reino de Apolo
Quem foi que pôs aqui Afrodite em «blue-jeans»
subindo o anfiteatro ao encontro do Sol
depondo na penumbra o esplendor das ruínas

Como galga os degraus Lá em cima é o estádio
Eu encosto o ouvido ao umbigo da Terra
É para mim agora a sentença do oráculo
que sem eu perguntar me responde Mulher

Mas sei dentro de mim e sei que não me iludo
Que vim dizer adeus à minha juventude

Terra de turismo, personagem que observa o que a rodeia, incluindo uma mulher que por ela é baptizada com o nome de Afrodite; a história de uma vida que se conta... Mas serão estes elementos suficientes para que, neste poema, o leitor reconheça o «contar de uma história», mesmo que em início, mesmo que esboçado, o que no excerto de Abelaira é evidente? Não o cremos. Para além da abertura que se gera e que conduz à dialógica apetência de uma continuidade, a linguagem do texto de Abelaira não pede ao leitor a proposta de um mundo interior a descobrir. Poderíamos argumentar que em ambos os textos se encontra a referência a um lugar factual; no entanto, se os espaços mencionados fossem inexistentes na factualidade, existiriam à mesma como hipotéticos países inventados.

Por outro lado, a mulher do poema de Mourão-Ferreira parece poder aproximar-se mais da factualidade, com a aspereza familiar da ganga dos seus «blue-jeans» do que a inglesa referida por quem confessa ter inventado o nome Mary. Parece, pois, que o poema poderia ter mais força no seu

enraizamento qualitativo na factualidade, reforçado pelo facto de a máscara da ficção estar nomeada, apontada e indiciada no texto de Abelaira e não no poema. No entanto, em *Delphos*, apesar de não ser confessada a máscara, a linguagem desvenda factualidades segundas, como a referência intertextual, e configura uma pluralidade de sentimentos transmitidos que abre uma polissemia ausente do texto de Abelaira.

Não duvidamos que os dois textos sejam ficção, no sentido em que literatura se pode identificar com ficção, segundo Gérard Genette em *Fiction et Diction*.⁷

Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de
se faire à coup sûr oeuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la
fiction.

Embora admita também que a linguagem humana determina dois regimes de literariedade - o constitutivo e o condicional -, e especifique que o primeiro rege dois tipos de prática literária que considera serem a ficção e a poesia, não deixa, contudo, de salvaguardar que um terceiro tipo de prática literária engloba a ficção em forma poética, que designa por «diction».⁸ Dicotomiza, pois, «littérature de fiction» (que possui como dominante o imaginário) e «littérature de diction» (que possui como dominante as características formais), não deixando, contudo, de realçar que esta dicotomia tem uma certa flexibilidade que não exclui «amalgame et mixité».

Interessa-nos realçar, neste posicionamento, **a literatura como ficcionalidade produzida com a arte da linguagem**, pois este ponto de vista permite a abertura a uma mais alargada visão entre **ficção**, **ficcionalidade** e **narratividade**, que interessa particularmente ao nosso trabalho.

⁷. [1991:20]

⁸ [1991:31]

Retomando os exemplos dos textos de Abelaira e Mourão-Ferreira, consideramos ser possível que alguém entre eles estabelecesse uma instintiva diferenciação, atribuindo a classificação de **ficção** ao primeiro e a de **poesia** ao segundo, e pretendendo, por tal, designar uma diferença entre **narrativa** e **poema** ou **texto narrativo** e **texto lírico**. Esta constatação comum leva-nos ao cerne da problemática que pretendemos abordar: como distinguir **poesia narrativa** e **narratividade na poesia**? Que limites estabelecer, que características textuais determinam o estatuto narrativo, ou de narratividade, do texto lírico?

No exemplo do poema transcrito, de David Mourão-Ferreira, está ou não presente a narratividade? Não temos dúvidas quanto à configuração narratológica de um mundo ficcional, na sua dimensão de transformação do real factual em real ficcional, pois esta dimensão implica, afinal, uma capacidade muito mais «reveladora» que «transformadora». No entanto, como considerar a vertente «evocadora» quando esta parece fingir representar uma não evocação, o que acontece quando deparamos, num poema, com elementos narratológicos? E, de sobremaneira, quando estes elementos definem cenas, personagens, acções, embora não configurando uma linha diegética? Consideramos que o distanciamento do poema narrativo, nestes casos, pode permitir a designação de **narratividade no poema**.

Cremos que a via para a clarificação da articulação entre **poesia**, **narrativa** e **narratividade**, essencial à definição terminológica no nosso trabalho, passa pelo **estatuto enunciativo** do poema, esteja este em verso ou em prosa, aliado à presença de **elementos narratológicos** específicos da narrativa mas que, por se encontrarem num determinado **contexto**, apesar da sua eventual **incompletude**, determinam a **identificação da presença de narratividade no poema**. Tomemos como exemplo, de escolha um tanto aleatória, e como ponto de partida para a nossa reflexão, as primeiras três

estrofes do poema dos anos noventa «Longe da histeria»,⁹ de Luís Filipe Castro Mendes:

Muitas vezes o poema,
decisão brusca
ou efeito da manhã nas altas janelas

do seu entendimento,
muitas vezes o poema partia
de um movimento sem nome, sem
provado atributo,

movimento sequer às ervas destinado.
Mas a consolação,
rápida fuga.

A reflexão metalinguística presente neste poema serve-nos duplamente de ponto de referência, na medida em que mostra, por parte do poeta, a consciência de que o poema parte de uma factualidade não concreta, ou seja, não das «janelas», mediadoras sobre o mundo exterior, nem das «altas janelas» que distanciariam mais o sujeito do mundo, nem sequer das «manhãs» que tornariam esse distanciamento menos localizável espacialmente, mas sim do «efeito das manhãs nas altas janelas», ou seja, de uma impalpabilidade que, contudo, pertence a uma suposta factualidade prévia. Esta impalpabilidade é reforçada pela referência a «um movimento sem nome» nem corpo, uma «rápida fuga» sem sujeito, que parecem negar até a factualidade do uso da própria palavra de que é feito o poema.

Julgamos que a referência à ficção, à **ficção poética**, se pode ler neste poema como o **contar da construção ficcional do poema**, no entanto, consideramos estar dele ausente a **efabulação** pertencente à **narratividade**,

⁹ [1999:63]; poema de *A Ilha dos Mortos*, de 1991, in *Poesia Reunida (1985-1999)*.

pois não está nele presente a evidência do contar de uma história com personagens que agem num espaço e dentro de uma temporalidade, nem sequer de uma cena que permita despoletar no leitor a sua completude narrativa. Folheando, ainda, *Poesia Reunida* de Luís Filipe Castro Mendes, e chamada a nossa atenção, desta vez, para a presença frequente da narratividade, seleccionámos o poema «Anoitecer de Ouro Preto»,¹⁰ do qual transcrevemos a primeira estrofe:

Nas gelosias se quebra
toda a luz e toda a graça
que em raios de sol se dispersa
faz-se cinza nesta praça.
Nos altos sobrados velhos
das casas com seus fantasmas
um vulto vem de joelhos
trazer-me a pena das almas.
Anoiteceu; mas aqui
nesta praça de Ouro Preto
tantos rostos que entrevi
foram sombras de um só medo.
Porque os mortos me procuram?
Quantos crimes cometi?
Cai tão cedo a noite escura
que nem sei o que vivi.

Não é, pois, apenas o uso de modelos formais e temáticos ligados à poesia tradicional popular ou aos romanceiros do romantismo que leva o leitor a receber o poema como narrativo. A presença da narratividade é configurada pela existência, no poema, de **elementos narratológicos** que, existindo na narrativa e no poema narrativo, neste caso se entrecruzam, se omitem e se relacionam no poema, assumindo uma configuração diegética

¹⁰ [1999:351]; poema de *Outras Canções*, de 1998, in *Poesia Reunida (1985-1999)*.

com características peculiares, mas que permite a visualização de um espaço, de uma personagem que assume acção e de um esboço de história a contar.

Cremos ter apontado que o termo **ficcionalidade**, num sentido lato, de vasta abrangência, poderá corresponder quase a **criatividade**, na medida em que toda a criação supõe a existência de um criador e de uma obra criada, e correspondendo esta ao resultado de um processo de transposição e de transformação do factual para o ficcional através da **dinâmica do imaginário criativo** posto ao serviço das mais diversas matérias e materiais, ou vice-versa. Frases como «a realidade às vezes parece ficção» ou «a realidade por vezes ultrapassa a ficção» podem ser ouvidas correntemente, demonstrando um conhecimento intuitivo e generalizado, embora terminologicamente impreciso, da existência de uma diferença entre real factual e real ficcional. Do mesmo modo, é crença generalizada que os escritores que produzem obras de **ficção** criam contos ou romances e que aqueles que escrevem **poesia**, seja esta em verso ou prosa, estão afastados da ficção. Cremos resultar este conhecimento empírico de uma errónea sinonímia entre **ficção** e **narrativa**.

Julgamos, ainda, que esta sinonímia provém do facto de, sobretudo durante grande parte do século vinte, a poesia se ter afastado da sua vertente narrativa. Parece ter ficado esquecido que a **poesia** sempre esteve predominantemente ligada à **narrativa**, desde a poesia épica grega aos romanceiros e poemas narrativos do romantismo, passando pelas cantigas trovadorescas e pela narratividade da lírica renascentista, por exemplo. O afastamento da poesia da sua origem narrativa sucede, porventura, devido à ausência, na maioria da produção poética do século vinte, de personagens, de uma linha diegética, de cenários, de temporalidades, de uma linha diegética articulante de acções verosímil e logicamente encadeadas, que

teria originado a crença de que a poesia e a narrativa se encontram separadas e dissociadas.

O significado de **ficção** e, por inerência ou analogia, o de **ficcionalidade**, não são, consequentemente, muito questionados. No entanto, é de reconhecimento comum que a ficcionalidade é determinante do rasgo estético-ficcional presente na expressão artística, resultante da criatividade literária, pictórica ou cinematográfica, por exemplo, como expressões ligadas à criatividade artística e, até, à estética em geral.

Interessa-nos, particularmente, para o nosso trabalho, a visão da **ficcionalidade** como **determinadora da existência do literário** e, portanto, também da poesia em particular, deixando de lado questões genológicas. Igualmente nos reportamos à narratividade como determinadora da presença de realizações narratológicas tradicionalmente presentes no modo narrativo mas podendo configurar existências textuais que ao modo narrativo não pertencem.

Ricard Ripoll Villanueva, no seu texto «L'aventure du fictif»,¹¹ para o congresso *L'effet de fiction*, afirma estar convicto de que, na procura humana de sentido, o desejo de aventura se faz acompanhar de um desejo de ficção, aliando a **aventura** à constituição de um sentido exterior ao indivíduo e a **ficção** à construção da sua intimidade mais recôndita, e escreve:

Le besoin de mentir est un besoin urgent de se confronter à l'identité. En inventant une histoire, j'invente des personnages Qui vivent des aventures que j'aurais pu vivre, que j'aurais aimé vivre, sans risque puisque je contrôle la vie de ces personnages.

Du côté du romanesque celà est accepté. La fiction est claire. Mais du côté de la poésie, que se passe-t-il? Y a-t-il

¹¹ Texto ainda não publicado, mas disponível na net, em:
<http://www.fabula.org/effet/interventions/14.php>

fiction ou, comme l'affirme Genette, la poésie fait-elle partie de la diction?¹²

Cremos que, a partir do momento em que da **representação artística** se trata, a construção da ficcionalidade e a sua **relação de imanência com a factualidade** não podem ser postas em causa. Poderemos, talvez, equacionar, sim, duas vertentes: a primeira, centrada no **imaginário**, em conexão com as pulsões íntimas; a segunda, centrada na **imaginação**, ligada à invenção consciente de uma história. O termo **ficcionalidade**, usado por Genette, assume uma espécie de herança paralela à literariedade de Jakobson. Do mesmo modo, a poesia reconstrói o factual em expressão ficcional. O que é posto em causa é o facto de esta representação, no poema, se assumir pela **dicção** e não pela **ficção**. Ora, na poesia narrativa tradicional, esta reconstrução do real a partir do discurso tende a ser lida mais como expressão de atitude do que como expressão de discurso e, **na presença da narratividade na poesia, a miscigenação é a evidência pela qual a própria narratividade se define.**

Um romance ou um poema podem oferecer um horizonte transformado da realidade quotidiana factual, através da dicção que os ficcionaliza; os efeitos na sua recepção, contudo, divergirão. Assim, na **poesia narrativa**, bem como na presença da **narratividade na poesia**, a reconstrução ficcional do factual tende a ser lida mais como atitude do que como discurso, ou seja, uma atitude que mostra, predominantemente, a possibilidade de **aventura**, através do mostrar do desejo de ficção. Esta intencionalidade latente na poesia narrativa, tal como na presença da narratividade na poesia, e independentemente do uso de primeira ou terceira pessoas, estabelece uma espécie de abismo entre o **dizer** (ligado ao **imaginário**) e o **mentir** (ligado à **imaginação**). O dizer está intimamente ligado ao já vivido, ao já experimentado, à poesia lírica. O mentir está

¹² Sublinhado nosso.

relacionado com a possibilidade de viver, com a aventura, com a poesia narrativa. cremos que a **narratividade na poesia** se instala nessa errância **entre o dizer e o mentir**, entre poeta e aventureiro, ou seja, entre *fiction* e *diction*, na terminologia de Genette, ou num poema como este de *Um Barco no Rio*, de António Carlos Cortez:¹³

às três horas da manhã entrei nas ruas de salamanca.
eram ruas cravadas de branco, as ruas de salamanca.
disseram-me que não havia porto de mar nas casas quentes
de salamanca
e só aí todas as velas de todos os barcos circularam nas ruas
de salamanca
o sangue é uma espécie de exército marinho guardando
milhares
de milhas das ruas de salamanca. O sangue do poema
ocre como as ruas de salamanca às três da manhã.
um corpo baleado de branco como um porto de mar
aguardando o momento exacto em que entrar nas ruas de
salamanca fosse a cidade mais perfeita para se fazer um poema:
nas ruas de salamanca implícitas entregas.

A descrição das ruas de Salamanca e o esboço das suas histórias nocturnas faz-se, no poema, justamente através do entrecruzamento, lacunar que seja, entre o dizer e o mentir, entre a representação ficcional poética e a representação ficcional narrativa. As ruas «eram ruas cravadas de branco», ladeadas por «casas quentes», e assumiam um tom «ocre[...] às três da manhã», quando a violência as assolava com «sangue» e «um corpo baleado». No entanto, das ruas de Salamanca se diz também «que não havia porto de mar nas casas» mas que «só aí todas as velas de todos os barcos circulavam nas ruas» onde podia ver-se «o sangue do poema» como «um corpo baleado de branco», entrecruzando o dizer e o mentir.

¹³ [2002:31]

Assim, podemos ainda observar que a relação entre narrativa e poesia é uma relação, à partida, incompleta, não delimitável e lacunar, porque implica também a admissão de que a poesia épica e a poesia dramática, na nossa era de corrente miscigenação genológica, se transformaram noutros textos, quase não subsistindo hoje, em geral, na poesia. Poderíamos afirmar, como é corrente, que a épica deu lugar ao romance e a poesia dramática ao teatro. No entanto, onde catalogaríamos o «romance-poema» e o próprio «poema em prosa»?... Curiosamente, a lírica é, talvez, a poesia que, na sua essência, mais se manteve idêntica: **a palavra do eu no mundo**, numa tentativa de atingir uma **fusão com o real e com a linguagem**, acrescida, hoje, da possibilidade de se desdobrar naquele que deseja, simultaneamente, a aventura, pela tal errância entre o dizer e o mentir, no imponderável da narratividade na poesia.

2. NARRATIVIDADE NA POESIA

2.1. NARRATIVA, NARRATIVIDADE E POESIA

Cremos que uma das razões que leva a maioria dos leitores hodiernos a sentir-se mais à vontade perante a eventualidade de leitura de um conto ou de um romance, em detrimento de um livro de poesia, é o facto de a **narrativa** dizer ao leitor, de certo modo, bastante do que já lhe era familiar, ou conhecido, e que nele pode despoletar uma atitude de leitura marcada pelo reconhecimento. Na maioria das realizações da **poesia** moderna,¹⁴ pelo

¹⁴ Entenda-se o adjetivo «moderna», aqui, como intimamente relacionado com a prática literária vigente no modernismo, referida em relação à poesia.

contrário, o que é dito não pode ser lido de imediato, nem como familiar ou conhecido, nem como estranho e desconhecido, pois o mundo de factuaisidades exteriores ou interiores ao ser humano que se manifesta no poema encontra-se geralmente oculto, ou parcialmente oculto, dissolvido em atmosferas ou indicadores de sentidos apenas suspeitados, que solicitam um desvendamento nem sempre fácil e evidente.

Talvez a única certeza conhecida pelo **leitor** que se encontra perante um **poema** seja a certeza da **linguagem** que este utiliza, seja a familiaridade das palavras que o compõem. No entanto, ao contrário, por exemplo, do romance tradicional,¹⁵ as palavras familiares tornam-se, no poema, frequentemente estranhas, quase desconhecidas, porque se concentra nelas uma focalização que quase não admite hierarquias de relevância ou pertinência. Enquanto, no **romance**, ou no conto, as palavras se subordinam à retórica textual, articulando-se em interdependência com um enredo, com as consequentes temporalidades de diegese, verosimilhança de acção ou representação descritiva, no **poema** moderno é usual as palavras constituírem em si um simulacro substitutivo de cenário e enredo, mas que o anula através da encenação de si mesmas e dos mundos que sugerem. Em *La Voix d'Orphée*, Jean-Michel Maulpoix salienta esta faculdade auto-encenativa da palavra na poesia moderna do seguinte modo:¹⁶

Du privilège classique de l'*objet* représenté, la littérature a progressivement glissé vers celui, romantique, du *sujet* qui le représente, puis vers celui, moderne, du *langage évocatoire*. Une telle évolution traduit la lente mise à jour de l'essence poétique à travers l'histoire de la poésie.

¹⁵ Consideramos aqui, por um objectivo de maior clareza, o romance até finais do séc. XIX. As inovações do romance no séc. XX, a partir do «nouveau roman», com toda a fragmentariedade, diversificação e desconstrução estrutural, temática e linguística, bem como a miscigenação genológica, serão por nós, posteriormente e pontualmente mencionadas.

¹⁶ [1989:65]

Acrescentaríamos, ainda, que no romance os eventos, as personagens, a temporalidade ou o espaço geram as palavras do discurso de uma história, enquanto que na poesia, pelo contrário, as palavras adquirem uma dimensão discursiva que institui a dinâmica gerada e constitui os seus presumíveis eventos, as suas possíveis personagens, a sua hipotética temporalidade, ou o imaginário do espaço da sua «história inexistente». É, assim, remetida a noção de história para a de **historicidade**, ou seja, para uma «história dos sentidos» presentificados na poesia, nela presentificados, adivinhados e construídos, tanto como por temporalizar, por adivinhar e por construir.

A própria potencialidade do ritmo de leitura, seja este mental ou oral, mas sempre intimamente ligada aos factores acima expostos, determina uma maior lentidão na reprodução vozeada da poesia, dando peso e sabor ao ritmo de cada palavra e ao seu florescer múltiplo, modificando esse peso ou esse ritmo a cada renovada aproximação do poema. Esta processa-se, pois, como se a linguagem e as palavras, no poema, fossem um corpo, ou elementos de corpos, a adivinhar progressivamente pelos sentidos inteligentes do leitor, e contrapondo-se, por isso, ao visualizar fílmico da linguagem e das palavras no romance. No entanto, esta contraposição atenua-se ou anula-se quando se trata do **poema narrativo** ou, pelo menos, da presença da **narratividade no poema**.

Ler um poema é uma experiência diferente de qualquer outro tipo de leitura, seja ela literária ou não, porque nenhuma leitura nos pode preparar para a leitura da poesia a não ser a própria experiência de ler poesia, visto que nenhum outro texto tem como principal contexto a própria voz do sujeito lírico; nem nenhum outro se inventa a si próprio engendrando a autoridade das suas palavras; e, ainda, nenhum outro texto harmoniza uma tão grande dependência de voz, som e sentido, dependendo, simultaneamente, de uma desejada estabilidade, como nos transmite o

excerto de um poema de António Ramos Rosa, de *Pequenas Combinações da Pátria e do mau tempo*:¹⁷

O poema também aspira
a uma certa estabilidade.
Detesta ser caleidoscópio
ou aquário,
mas não renuncia
a ser um corpo de água.

E, ainda que pareça estranho,
também sonha com mulheres.
Pela sua pupila verbal
perpassam com certa frequência
seios, pernas e ancas
ou a flor roxa de um sexo.

Não posso pedir ao poema
que dilua
estas imagens vivas.
Com os nossos desejos combinados
penetramos num fruto cintilante
que por igual nos pertence
e que de nós se desgarra como um canto
para outros lábios,
que são o nosso horizonte
para além do olvido.

A humanização do poema, neste texto, representa um dos veículos, simultaneamente, mais sedutor e mais subtil da metalinguagem, visto ultrapassar a multiplicidade de sentidos e comunicar uma estabilidade de

¹⁷ [1995:8]

segurança iniciática («corpo de água», «lençol de água») que se espraia, ou se partilha «para outros lábios», mantendo-se adentro do próprio sentido de horizonte do possível. Em *The Weather of Words - poetic invention*,¹⁸ Mark Strand defende, teoricamente, uma semelhante visão da poesia visto que, depois de referir considerar que a poesia representa a forma de uma **estabilidade** para além dos próprios sentidos possíveis, afirma:

It may be, therefore, that reading poetry is often a search for the unknown, something that lies at the heart of experience but cannot be pointed out or described without being altered or diminished - something that nevertheless can be contained so that it is not so terrifying. It is not knowledge but rather some occasion for belief, some reason for assent, some avowal of being. It is mysterious or opaque, and even it invites the reader, it wards him off. This unknown can make him uncomfortable, force him to do things that would make it seem less strange, and this usually means inverting a context in which to set it, something that counteracts the disembodiedness of the poem.¹⁹

A solicitação do desvendamento do desconhecido, aliada à experiência como desconforto da descoberta da crença e do espaço de ser, levam-nos a considerar que as afirmações de Mark Strand possam ser enquadradas no conceito de «estranheza» da desconstrução. Esta observação não deixa, contudo, de relevar o contexto no qual o leitor constrói e pode explicar situações, dados ou asserções presentes no poema e que não poderá nunca ser desprezado ou substituído, mesmo considerando a globalidade da sua elocução. Apesar do seu poder de sedução e encantamento, o poema há-de sempre resistir a todas as leituras que não correspondam a significados ou interpretações parciais, nisto se aproximando da visão da **leitura como alegoria**, focada por Aguiar e Silva no ensaio «A Teoria da desconstrução, a

¹⁸ [2000:48, 49]

hermenêutica literária e a ética da leitura»,²⁰ do qual citamos as afirmações seguintes:

A desconstrução advoga, por conseguinte, um modelo hermenêutico fundado exclusivamente na *intentio operis* e rejeita quaisquer modelos hermenêuticos de algum modo hipotecados à *intentio auctoris* e à *intentio lectoris*.

Nenhuma leitura pode, em termos epistemológicos, reivindicar um estatuto de racionalidade científica que a tornaria uma leitura verificada, corroborada, em termos popperianos, e por conseguinte uma leitura estabilizada (não necessariamente definitiva). O texto literário não possui, não encerra, um significado verdadeiro, perfeitamente delimitado e conclusivo, que o leitor possa desocultar e apreender objectivamente.²¹

Melhor que ninguém, os próprios poetas têm consciência da proximidade da leitura com a alegoria, como nos sugere o exemplo do poema «Alegoria», de *As Regras da perspectiva*, de Nuno Júdice:²²

ALEGORIA

Mudança: chave de tantas das figuras
Que construíram o poema, moldaram a
Sua forma, abriram à sonoridade do cre-
púsculo os versos inúteis da madrugada,
- inspira, uma vez mais, a passagem das
sombras que procuram o abrigo do tempo,

¹⁹ Sublinhados nossos.

²⁰ In *o escritor*, revista da Associação Portuguesa de Escritores, nº1, Março de 1993, pp. 74 a 79.

²¹ Sublinhados nossos.

²² [1990: 7]

sonhando o destino perecível do humano;
não as expulses de dentro da esperança,
condenando-as à imobilidade da treva;
abre-lhes a porta luminosa do fim - re-
velando, num parêntesis de eternidade,
o rosto mortal que anuncia o instante.

Nesta «alegoria de alegoria», podemos ler as «sombras», o «crepúsculo» ou as «trevas» como força potencial de uma mobilidade «luminosa» que articula o desconhecido com o conhecido, o obscuro com a sua possível evidência, ou o momento fugaz da percepção com a intemporalidade de todas as vindouras percepções contidas no «parêntesis de eternidade» que é o poema.

Nem todos os poemas modernos, contudo, se fecham numa obscura ou desconhecida experiência mundivivencial que exija, por parte do leitor, a clarificação luminosa de uma escura opacidade. Poemas há que falam de modo claro e límpido de experiências banais, comumente partilhadas, através de voz lírica, pelo poeta e pelo seu leitor, quer sob a sombra reconfortante dos seus antepassados, quer à luz da vivência presente. Prepositadamente, e por confronto, ainda de Nuno Júdice, os primeiros versos do poema «Numa tarde de Inverno», de *Cartografia de Emoções*:²³

Numa Tarde de Inverno

Atravessei o campo com a chuva de dezembro,
sem dar pela chuva, enquanto a tua sombra me
perseguiu. Pisei a terra molhada, sabendo que
por baixo de mim a água procura mais água,
até que os ribeiros se juntam na confluência
de rios e enxurradas, inundando outros

²³ [2001: 159]

campos. Ouvi a tua voz atrás de mim,
chamando-me, como se alguma coisa tivesse
ficado nesses sítios: que melancolia de amor?,
que hesitação nas palavras que esperei, sem
que as tivesses dito? [...]

A força sinestésica e pictórica da narratividade da cena oferecida ao leitor nestes versos alicia-o a comungar de uma vivência contada, ao contrário do poema anterior, no qual dominava a presença de um convite ao leitor para com ele pensar o poema no poema, a construção da poesia.

Dizer metalinguístico do pensar a poesia, ou dizer claro do **contar a experiência** de um mundo partilhado, são afinal, estas, duas das tarefas difíceis e um dos desafios audaciosos que os poetas enfrentam e que coexistem na sua intenção de falar acerca do que, em constante mutação, possui imutabilidade. Falar na e pela poesia, utilizando convenções linguísticas e poéticas de um determinado tempo, feitas, também, das **convenções** de todos os tempos, produto estas, por sua vez, da **interacção entre a mutabilidade e a imutabilidade de paradigmas e fazeres literários**.

É certo que o poema tanto se aproxima como se afasta das convenções do momento literário da sua produção, ou de todos os outros momentos já passados. O pós-modernismo é disso belo exemplo, ao fazer o leitor ilusoriamente acreditar que o que lê lhe pertence agora, pelas convenções de outro tempo alquimicamente transformadas em presente. Mark Strand, em *The Weather of Words - PoeticInvention*, num capítulo intitulado «Beyond Minimalism, Beyond Realism, Beyond Modernism»,²⁴ comenta, a este propósito:

²⁴ [2000:59]

Most of us hate the passing of anything with which we have been identified, so we find ways of extending it. To look beyond us is an intolerable thought. We can only hope that beyond us will be nostalgia for us and that we will be reinvented along with our devotions and dogmas. The alternative is frightening.²⁵

É neste sentimento de transformação do já feito, assumido como potencial de valor presente e futuro, que consiste um dos subterfúgios consoladores que a poesia encontra, tanto para escapar ao lugar-comum como para transformá-lo, mas é também, precisamente, pela continuidade, no tempo, do uso de certas **convenções**, que o leitor é ainda capaz de **reconhecer um texto como sendo um poema**, esteja ele em verso ou em prosa, inserido num livro de poesia ou num romance, contando ou não contando uma história, ficcionalizando sempre.

A título de exemplo, imaginemos um leitor que, para poder ler em maior conformidade com o seu conhecimento pessoal de poesia, tentasse criar uma pontuação imaginária para um poema no qual se verificasse a ausência de sinais de pontuação. Esse leitor imaginário poderia construir várias hipóteses de pontuação que provocassem várias hipóteses ou nuances de significado; no entanto, de nada lhe serviria esse exercício sem fim, visto que o poema fora criado com, e surgira de, essa ambiguidade de ausência de pontuação, que lhe era inerente e essencial, que lhe conferia uma abertura sugestiva e, ainda, que pedia ao leitor que o lesse desse modo e, simultaneamente, no modo de um outro e num modo outro. No entanto, o certo é que, paradoxalmente, a experiência desse leitor com o poema ultrapassara a própria mensagem de mutabilidade do poema, ao criar um «conforto individual de leitura» que não deixou, por isso, de ser

²⁵ Sublinhados nossos.

interpretativo do poder de liberdade encantatória de pontuação que o dito poema em si continha, num **vozeamento do silêncio da palavra de outro**.

Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*, escreve, no poema metalinguístico «(a carta do silêncio)»:²⁶

Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge
inquirir se a poesia não é uma prática do silêncio.

A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se
apurasse a subtilidade de um timbre último, evaporável.

Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde
nasceu.

Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio
sobre si mesmo.

A veemência, a devoração reptilínea pela cauda, são
uma pessoal experiência aniquiladora e regenerativa.

Como no percurso hermético, enleia-nos primeiro um
apelo errático, e insinuações, a insinuação de uma extensa
imagem fragmentada.

Há, pois, no **silêncio da poesia**, algo para além do conhecimento literário e mundivivencial do leitor e que se situa num nível que transcende o seu próprio conhecimento, agindo sobre este numa espécie de adequação mútua, na qual o leitor manobra o poema sendo manobrado por ele. Assim, a experiência de leitura do poema sobrepõe-se à abertura da mutabilidade da sua mensagem. cremos que esta adequação pode reportar-se tanto a um poema lírico tradicional como a um poema experimental, visto que consideramos que a propriedade da **musicalidade** sempre esteve aliada à poesia, fosse ela para ser cantada, lida, dita ou vista. Tomemos como exemplo o «Poema objecto», de Melo e Castro:²⁷

²⁶ [1987:171, 172]

²⁷ [MENÉRES e CASTRO, 1979: 1º vol.:476]; de *Visão*, 1972.

O grafismo do labirinto arquitectónico que se alia à palavra para, aparentemente, a encarcerar, permite, afinal, ao leitor, a liberdade de decidir qual a opção da aventura do percurso gráfico de leitura a percorrer e conduz ao jogo de uma **multiplicidade de escolhas semânticas** que, por sua vez, produzem **diferentes efeitos de pertinência fónica**, dependentes das opções de percurso gráfico de leitura e, consoante elas, com um efeito de maior ou menor disforia, de maior ou menor musicalidade.

De modo ainda mais acentuado se nota este fenómeno na poesia dita «linguística», que exemplificaremos com o poema «Investigação semântica», de Mário Cesariny de Vasconcelos, do qual reproduzimos as últimas «estrofes»:²⁸

²⁸ [MENÉRES e CASTRO, 1979: 1º vol.:287]; de *19 propostas de prémio Aldonso Ortigão seguidas de Poemas de Londres*, 1971.

Eu ventretenho
tu ventretens
ele ventretem
nós ventretemos
vós ventretendes
eles ventretêm

Eu ventretinha
tu ventretinhas
ele ventretinha
nós ventretínhamos
vós ventretínheis
eles ventretinham

Eu ventretive-te
tu ventretiveste-te
ele ventreteve-se
nós ventretivemos-te
vós ventretiveste-vos
eles ventretiveram-te

Eu ventreter-te-ei
tu ventreter-me-ás
ele ventreter-se-á
nós ventre-ternos-emos
vós ventre-ternos-heis
eles ventreter-se-ão

Se eu te ventretivesse...

Também neste poema a disposição gráfica dos «tempos verbais-estrofes» oferece ao leitor alguma liberdade de escolha quanto ao percurso de leitura gráfica que produzirá, consoante a aventura da escolha, **leituras semânticas diversas** que interagirão com a criação de **temporalidades musicais distintas**. A própria possibilidade de pausa na palavra, para descodificação de sentidos múltiplos, implícita nas primeiras estrofes apresentadas, está presente de modo mais explícito na penúltima estrofe, ou na antepenúltima, se assim o decidir considerar o percurso de leitura

escolhido pelo leitor. Mas tanto no poema de Melo e Castro como no de Cesariny está presente o amor como tema arquetípico.²⁹

Gostaríamos anda de citar, a propósito do exemplo da **musicalidade como inerência transtemporal da poesia**, o humor com que Alberto Pimenta, em *obra quase incompleta*,³⁰ refere a seriedade da relação da arte com a música:

-- quando perguntamos para que serve a arte, vem um e diz: as vítimas nos meus quadros são símbolos da perda diária das nossas vidas. este só pinta vítimas, pronto. pronto. outro diz: penso que o mais importante para um artista é chegar ao fundo da sua personalidade. outro proclama: as forças da natureza, trovoadas, tempestades, montanhas e nevoeiros, luzes numa caverna, fogo e florestas são temas que eu tenho repetido, derivando de um conteúdo referencial simbólico. para outro, a mudança é importante para a obra de arte. e outro ainda afirma: também inevitavelmente acontece com as condições atmosféricas.

-- um grande momento que soluciona por assim dizer tudo é o coro das valquírias; dum modo geral, a música é o momento em que o espírito humano mostra do que é capaz.

Interessa-nos, neste exemplo, relevar a afirmação da **musicalidade como elemento unificador do humano com a temporalidade**, tanto na arte em geral como na poesia. Salientamos este aspecto porque estamos em crer que, de todos os modos do literários, o lírico será aquele que sofreu menos mudanças de fundo, pela constância de características de que é exemplo a musicalidade, e que permanecem através do tempo. Aventamos

²⁹ Usamos o termo «tema» na sua acepção sincrónica. Não consideramos o aspecto de a temática poder ser, eventualmente, sempre arquetípica, remetendo para a pontualidade da realização temporal os motivos e *leitmotiven*.

³⁰ [1990: 297]

esta hipótese porque tanto a musicalidade lírica como a temática lírica, mesmo quando aparentemente profundamente alteradas, como nos exemplos referidos, acabam por manter presente a exteriorização de uma subjectividade humana que transcende o tempo e que, desde a antiguidade, estabelece o berço em que se embalam, simultaneamente, a privacidade da individualidade humana e a sua integração na universalidade.

A **musicalidade** do poema, na viragem do milénio, tal como na tradição lírica, e seja ele ou não veículo de **narratividade**, não deixa de nos lembrar que vivemos num dado tempo muito particular, tal como não deixa de nos recordar que o conhecimento do tempo presente não pode separar-se das suas raízes no passado. Talvez por isso mesmo, por um fenómeno inconsciente, se tivessem começado a recuperar, de um modo mais obviamente evidente e confessado, convenções e modelos do passado, justamente na altura em que o sentimento de uma globalização crescente começou a ameaçar a determinação da individualidade mundivivencial.³¹

A dificuldade actual, mas não a impossibilidade, da identificação e **reconhecimento do texto como poema** continua, afinal, a processar-se através de umas quantas **convenções transtemporais** como o recurso às metáforas e à metonímia, o uso de métrica, de rima, ou de padrões estróficos, de pertinência fónica ou de ritmos, sempre articulados por um **fazer atualizador**. Recorrendo ainda a Mark Strand, em *The Weather of Words - Poetic Invention*,³² poderíamos com ele sintetizar a situação da poesia moderna como não sendo tão diferente da poesia de todo o sempre: «This is the secret life of poetry. It is always paying homage to the past, extending tradition into the present». Também Carlos de Oliveira, em *O Aprendiz de Feiticeiro*³³, afirma:

³¹ Problemática relacionada com a «Expansive Poetry», a abordar no Capítulo V - «O uso da narratividade no poema».

³² [2000: 50]

Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela. Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma completa originalidade. Não há revoluções que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão.³³

As afirmações de Carlos de Oliveira explicitam a «vida secreta da poesia», referida por Mark Strand, propagando-a até à especificidade do caso individual. É **no secreto acto de redescobrir, no passado, «o que há de pessoal em nós»**, que se situa a impossibilidade de uma fuga total aos contextos literários. A **poesia**, cremos também, há-de sempre referir-se à experiência humana passada e presente mas, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, referir-se a si própria, à sua linguagem, à especificidade das suas palavras, à **musicalidade** da sua leitura, como árvore de veículos de sentido portadora de uma comunicação que ultrapassará sempre, fatalmente, o alcance primeiro da sua determinação.

O poema, mesmo que carregado de **narratividade**, será, pois, quase sempre, portador de uma **voz lírica**, abafada, por vezes, por disfarces carnavalescos circunstanciais de convenções ou de modelos literários que poderão caracterizar movimentos ou épocas. No entanto, sob essa máscara o

³³ [1973:263]

³⁴ Sublinhados nossos.

poema respira; sob esse disfarce oferece o rosto de uma humanidade especular na qual o leitor poderá sempre reconhecer-se. Transcrevemos, a este propósito, como síntese magnífica, um poema de *Aquele Grande Rio Eufrates*,³⁵ de Ruy Belo:

REMATE PARA QUALQUER POEMA

Passeou pelos espelhos dos dias
suas clandestinas alegrias
que mal se reflectiram desertaram.

Este transitar especular por um tempo já paradoxalmente sabido como efémero e infinito surge frequentemente em poemas nos quais está presente a narratividade, independentemente de abordarem ou não uma reflexão metalinguística. A título de exemplo, transcrevemos as primeiras estrofes de um poema de *Imagias*, de Ana Luísa Amaral.³⁶

METAMORFOSES

Não em bar de Kashbah, mas em café
de Leça da Palmeira (pequena vila ao norte
do país), a tua voz aqui me leva lá

O resto: é só mudar na gente aqui
a roupa ocidental para barba e burel,
vislumbrando punhal entre mil panos

O resto: é só virar a cor do espectro
para branco e cinzento - já agora,

³⁵ [2000:29]; de *Aquele Grande Rio Eufrates*, 1961.

³⁶ [2002:58]

em lugar daquela mesa, organizar piano
(em contraponto)

O resto: é só subir a temperatura
uns vinte graus (ou mais), disfarçar a ternura
como, há cinquenta anos, esses dois

O resto: é inventar em Leça da Palmeira,
no meio de nevoeiro tão imenso,
um olhar tenso a disfarçar-se brando
(um poço de desejo, e ventoinha
em avião de espanto)

O confronto dos dois espaços geográficos e dos elementos cénicos que lhes correspondem sugere o contar da viagem trazido para o regresso do viajante e produzem no leitor um efeito de estatuto de ouvinte. Este efeito, enfatizado pela presença da narratividade no poema, aponta e releva a mescla paradoxal de tempos e de espaços, de sugerir ou de contar, por isso queremos acreditar que o poema continuará a ser, enquanto o homem existir, o lugar do seu privilégio imaginário e vivencial, um lugar onde as constrações de limites, além ou aquém de todo o existir, se tornem musicalmente palpáveis.

A poesia, em verso ou em prosa, possuidora da **clareza da narratividade** ou detentora do fechamento obscuro do não narrativo, será, concomitantemente, a encenação, musical, da temporalidade de um lugar sem tempo e a *mise-en-scène*, ouvida, da obrigatória temporalidade dos lugares. O **poema** corresponderá pois, porventura, ao **lugar da voz lírica, o sítio da voz narrativa, ou o espaço da voz simultaneamente lírica e narrativa**, mas onde, lado a lado, de mãos dadas, se ficionam e se tornam dizíveis e palpáveis tanto a ausência do tempo como a sua presença; tanto a ausência do homem como a presença do homem; tanto a velha morte como

a antiga vida. Cremos que o poema será sempre o espaço a que pertence a identificação da imaginação com o pensamento e com o sentir; será sempre o lugar que permite ao leitor viver em si próprio como se estivesse fora do alcance de si próprio, pairando ou pousando no ritmo mais íntimo do seu ser.

2.2. ROMANESCO, EFABULAÇÃO, *STORYTELLING* E POESIA

Sendo o público leitor de poesia, no mundo de hoje, um público minoritário, constituído por uma dominante de académicos, professores, críticos literários, intelectuais e escritores, poderá uma vertente utilitária e pragmática da poesia constituir uma resistência a este *status quo*? Poderá o poema construir uma abertura à adesão de novos leitores, precisamente, pela oferta das possibilidades do **romanesco** e da **efabulação** a um mundo emissor que os descurou e a um público receptor que por eles anseia?

Segundo uma interpretação da escola de Copenhaga acerca da teoria quântica, a existência de uma partícula depende da sua criação por parte do observador. Do mesmo modo, o **contar de uma história confere à vida humana e à realidade factual o traço essencial da criação do dizer da existência da sua visibilidade**. Assim sendo, a dualidade do fazer da *praxis* e do construir da *poeisis* acaba por instituir, se relevada a primeira, a prática literária determinante da simbiose de ambas, visto que o «contar de uma história» não existe sem as acções e o discurso dos seres humanos, ou de seus substitutos, por exemplo, alegóricos, seja no texto em prosa, seja no texto em verso, sejam estes ou não reconhecidos como poesia pelos seus leitores.

Um exemplo óbvio da actualidade do que acabámos de afirmar será a popularidade hodierna das biografias de vultos célebres, sobretudo se

contemporâneas, sobretudo se condimentadas com o sabor picante do escândalo dialogado e acompanhado, até, de pormenores da vida íntima e privada; mais ainda se acompanhadas do toque *fac-similado* do real factual, enfatizado pela apresentação de fotografias, corroboradas estas pela apresentação de depoimentos de amigos íntimos que sejam, de preferência, figuras públicas aparentemente fidedignas. Ora, esta **vertente biográfica** está presente também em muitos dos poemas de linha narrativa que observámos. João Miguel Fernandes Jorge é um dos poetas de cuja obra a este propósito adiante mostraremos e comentaremos alguns poemas. Referimo-lo aqui por termos assistido a uma mesa redonda, por ocasião do lançamento de um livro deste, *O Lugar do Poço*, e da simultânea inauguração de uma exposição de desenhos de Rui Chafes.³⁷ Contavam os autores memórias de uma viagem à Grécia que juntos haviam efectuado, e relatavam ao público presente o modo como essa vivência comum originara uma permuta de poemas e desenhos, alguns dos quais haviam de vir a constituir e justificar a co-autoria de *O Lugar do Poço* por parte de ambos.

Exemplo da importância pragmática do fundo biográfico na ficcionalidade será o da subsistência dos **contadores de histórias** nos meios rurais, vestígio dos longínquos **shâmanes** e substituídos, nos meios citadinos - e até, já, e cada vez mais, nos próprias periferias³⁸ -, por veículos nascidos das modernas tecnologias como revistas, televisão, cinema ou *net*, que assumem agora o papel do contador de histórias que tornava visíveis os mitos familiares, as histórias contemporâneas ou a ficção em torno das personalidades públicas, e que proliferam lado a lado com agentes contratados de produção de ficção vivencial ou de factualidade semi-virtual, de que são exemplo os *reality shows* televisivos. A revelação pública oferecida pelo contador de histórias criava realidade humana,

³⁷ Referimo-nos a uma mesa redonda informal, com João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes, à volta das mesas do pátio interior da «Galeria 33», no Funchal, em 1998.

³⁸ Confronte-se no ANEXO, a este propósito, os resultados da pesquisa efectuada.

tornava-a visível, mas essa necessidade pública do «contador de histórias» traduz-se, hoje, na necessidade de criar a luminosidade de uma realidade humana individualizante que cada vez mais tende a desaparecer por entre a progressiva cegueira das atitudes de submissão ao global.

Torna-se cada vez mais evidente e necessária a função do **contador de histórias** que a presença da **narratividade na poesia** desempenha e assume, sobretudo a partir dos anos oitenta, não sendo por acaso que o seu ressurgimento coincide com a expansão da globalização, como adiante veremos. Mas poderíamos interrogar-nos sobre se o destino destes novos *storytellers* será também, à semelhança dos antigos shâmanes ou dos contadores de histórias dos mundos rurais, o seu fatal desaparecimento progressivo. Arthur Mortensen, em *The Marriage of 'Praxis' and 'Poeisis'*,³⁹ sintetiza esta problemática do seguinte modo:

As we write a story, we bring together *praxis* and *poeisis*; we marry actor and maker. Unlike the builder of a skyscraper, or the maker of pretty verses, the storyteller acts to make the world real by the making of art. And, for the poet to declare himself averse to story, or for a novelist or filmmaker, is to pronounce himself on the side of chaos and of death. [...] We cannot forget that the act of writing is to make the invisible visible, to give eyes that the living might see one another, and to make the presence of human beings in the world known.⁴⁰

É, pois, considerada a expressão pela arte como um modo de evidenciar o mundo factual como uma realidade, e a vivência humana como factor individualizador, fazendo reviver e renascer o pormenor da vida por entre o caos global, destacando-a do cenário negativista de morte, destruição e frustrações que rodeia o homem no mundo hodierno, fazendo subverter,

³⁹ Ensaio disponível no site «Expansive Poetry & Music Online», <http://www.n2hos.com/acm> p.2 de2.

⁴⁰ Sublinhados nossos.

através da comunicação estética, a ordem de uma realidade rejeitada pelo seu negativismo espraiente. E talvez seja este contexto, justamente, o garante de que os novos «contadores de histórias», **simbolicamente «novos shâmanes»**, «novos aedos» ou «novos trovadores», são como que reencarnados pelos novos poetas que assumem a **narratividade na poesia**. Aos seus leitores, é razoável pensar que atrairá cada vez mais a temática que se aproxima das acções e do discurso da realidade factual, e que assume o contar da vivência humana diferenciada - seja ela individual ou colectiva -, arborando uma naturalidade próxima da sua expressão oral. Observemos, a título exemplificativo, algumas estrofes do poema «Olímpia», de *Ilhas*,⁴¹ de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Ele emergiu do poente como se fosse um deus
A luz brilhava demais no obscuro loiro do seu cabelo

Era o hóspede do acaso
Reunia mal as palavras
Foram juntos a Olímpia lugar de atletas
Terra á qual pertenciam
Os seus largos ombros as ancas estreitas
A sua força esguia espessa e baloiçada
E a sua testa de novilho
Jantaram ao ar livre num rumor de verão e de turistas
Uma leve brisa passava entre diversos rostos

De qualquer forma em Patras poeirenta
No abafado subir da noite
Tomaram barcos diferentes

De muito longe ainda se via

⁴¹ [1992:34,35]

No cais o vulto espesso baloiçado esguio
Que entre luzes com as sombras se fundia

Sob a desprezível indiferença
Não dela mas dos deuses

Permitamo-nos apenas destacar a bela e **simples efabulação romanescas** de uma breve e linear história de amor e de corpos, passada num Verão grego, contada por um sujeito lírico que se confunde com um narrador onisciente mas não participante e que interfere empaticamente com o leitor tanto ou mais que um tradicional sujeito lírico na primeira pessoa do singular, configurando, em simultâneo, o distanciamento dado pelo contar na terceira pessoa. Que vai possibilitar o afastamento da efabulação

Põe-se, portanto, a **questão do papel da função da pragmaticidade da poesia no mundo de hoje** e surge, conseqüentemente, a interrogação acerca do que é que a poesia poderá comunicar e revelar que interesse o leitor, num mundo em que a cultura tem vindo a abandonar a crença no imaginário e no mito. Reconduzidos à nossa pergunta inicial sobre se, tendo sido o público leitor de poesia, por tradição e evidência, um público minoritário, poderá a «utilidade» da poesia residir, hodiernamente, na oferta de ficção a um mundo que a recusou, argumentar-se-á que hoje, mais do que nunca, a **ficção** está presente nas mais diversas manifestações da vida quotidiana, desde os anúncios publicitários aos discursos dos políticos. Cremos que, pelo contrário, estas manifestações vêm ao encontro de um desejo de **efabulação** e de **romanesco** por parte dos cidadãos do mundo global.

É tradicional considerar-se que a utilidade da poesia se torna insignificante se confrontada com o prazer da sua leitura, da sua sonoridade dita, da sua dimensão metafórica e onírica. No entanto, verificámos que no

mundo de hoje ou, pelo menos, nas duas décadas que antecederam a viragem do milénio, o interesse pela temática do mundo contemporâneo e dos mundos vivenciais pessoais, tal como pela presença de uma **narratividade** que os diga, tem vindo a crescer na poesia, negando o preconceito modernista de que o familiar se opõe ao belo e ao artístico.

Cada vez mais frequentemente nos surgem, nas realizações de **poesia**, poemas que dramatizam histórias individuais, inserindo-as quer num cenário de delação ou crítica social, política, histórica, quer na intimidade de um cenário pessoal. Cada vez mais a **narratividade** empresta a maior número de poemas uma voz dramática que projecta o reconhecimento do mundo actual através do drama ou da sátira, da comiseração ou da ironia, não raro acompanhada de uma aparente indiferença provocadora de reacção e de agitar dos sentimentos individuais.

É que **o contar de uma história**, já por si mesmo e, sobretudo, se **articulado pela voz do poema**, implica e demonstra uma preocupação segunda da representação, consciente ou inconsciente que ela seja, bem como a intencionalidade funcional de uma pragmática linguística, de tal modo que a articulação da obra do poeta com as expectativas do leitores transforma, alarga e subverte a dimensão natural e tradicional da enunciação e da recepção da previsibilidade das histórias tradicionais. Esta dimensão é relevada pelo uso simultâneo de uma paleta multicolorida usada pelos poetas ao longo dos tempos, aplicada no contar da visão renovadora e, mesmo, esclarecedora e iluminadora do mundo em que o poeta vive, numa atitude paradoxal de simultâneas revelações de rejeição e desejo, ou seja, num pensamento sentido, simultaneamente céptico e sonhador, duplamente racional e emotivo

António R. Damásio, em *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro Humano*,⁴² releva os fundamentos naturais da razão e defende que

⁴² [1995:12]

certos aspectos do processo emocional são indispensáveis ao processo racional e refere, na «Introdução», ao sintetizar os seus objectivos:

Comecei a escrever este livro no intuito de sugerir que a razão talvez não seja tão pura como muitos de nós pensamos que é, ou desejaríamos que fosse, e que a emoção poderá não ser, de todo, intrusa no baluarte da razão: para o pior e para o melhor, faz parte dela. [...]

Uma segunda noção do livro é, portanto, que a essência do processo de viver uma emoção não é nenhuma misteriosa qualidade mental associada a um objecto, mas sim a percepção directa de uma paisagem específica: a do corpo.⁴³

Realçamos a interpretação emotiva e racional na sua articulação com a **consciência do corpo** - humano ou do poema - **como paisagem na qual se inscreve o sentir e o dizer do mundo**. Esta noção de que a emoção é uma percepção tanto mental como corporal manifesta-se, em poetas dos anos oitenta e, sobretudo, noventa, na expressão de um campo metafórico-metonímico que sobrepõe paisagem e corpo, como no poema «Horizonte», de *Corpos Celestes*, de António Cândido Franco:⁴⁴

O meu peito é a linha do horizonte
é uma lareira líquida
que me tem sincopado a flor dos rins.
Encosto a minha vida o ouvido ao peito
como se o encostasse à terra.
Nada os diferencia peito e terra.
Por cima do peito flutuam pontes sonhos
que crescem do meu corpo
aí onde germinam todas as estrelas.

⁴³ Sublinhados nossos.

⁴⁴ [1990:11]

A correlação metafórica e metonímica transfere o corpo humano para uma identificação sensível que se encontra fora de si próprio, tão longe, até, como «a linha do horizonte», tão próxima, ainda, como o consolo de uma «lareira líquida». Esta correlação pode mesmo processar-se através de procedimentos textuais que tornam menos óbvia a correlação do corpo com a natureza, mas igualmente manifestando a existência dos elementos cénicos através da sensualidade do corpo humano e da fusão dos elementos corpóreos com a natureza, como num poema de *Contemplação do Olhar*, de Carlos Nogueira Fino:⁴⁵

11

por deslizar a pele na tua pele os ramos esses
crescem como a seiva do íntimo percurso
as folhas dormem seguras pelas veias

por ser este silêncio o magma do silêncio
o magnetismo doce dos vocábulos a penumbra centrípeta
do corpo

por saber que estes laços se contraem nas ténporas
onde os flancos das árvores se abatem
sobre as árvores

por escavar as pálpebras
no apogeu do sangue
sobre as últimas mãos incandescentes

Cremos que o acto de contar uma história, bem como a problemática de interpenetração mediática do factual e do ficcional, que atrás referimos,

⁴⁵ [1992:12]

aliada à projecção do corpo como paisagem, e da paisagem como corpo, tem uma relação directa com a filosofia subjacente à investigação de António Damásio, bem como com variadas correntes de pensamento que interagem com a cultura e que realçam a defesa da manifestação do individual, como reacção à racionalidade vigente no mundo da globalização.

Contudo, já Hegel, na sua *Estética*, no início do «Segundo Capítulo» do volume *A Arte Simbólica*,⁴⁶ deixava entrever um possível relacionamento do emotivo individual e o emotivo racional como aliança entre o finito e o infinito, entre a intuição e a alma universal:

No segundo capítulo mostraremos como a significação que até aqui esteve mais ou menos obscurecida pela forma sensível particular, acaba por se libertar e oferecer-se em toda a clareza à consciência.

Assumir a emoção racional do individual lado a lado com a assumpção da racionalidade emocional do universal é, também, assumir a intromissão da ficcionalidade na factualidade. Assim, assumir o contar de uma história, seja ela guiada por um fio diegético lógico e completo, seja ela oferecida sob a forma de esboço de conto ou de uma cena, muitas vezes por completar, constitui, talvez, uma resposta dos poetas actuais, não apenas face ao mundo da globalização, sobre o qual adiante reflectiremos, mas também face à impotência dos professores, críticos, editores e jornalistas para despertar ou ajudar a manter o gosto pela poesia, por parte de um público que sempre em relação a ela foi minoritário e que tende a desinteressar-se da literatura e de tudo o que for sentido como não útil, como ausente de um factor de entretenimento ou de compensação material.

⁴⁶ [1956:45]

Um exemplo interessante, apresentado por Arthur Mortensen em «What Can Poetry Reveal That Matters?»,⁴⁷ é o das largas audiências do **rap** (também denominado *folk poetry*, expressão esta que nos parece reveladora da sua abrangência). O que neste fenómeno nos interessa realçar é o exemplo da abrangência de recepção de textos cujo enfoque se encontra na transmissão oral de uma narrativa acompanhada de música, ou da **musicalidade** conferida a uma **narrativa**, o que aproxima a **poesia** do carácter de **efabulação romanesca** que ela quase sempre possuiu.

Em Portugal, uma efabulação romanesca equivalente pode encontrar-se nas letras dos fados, sobretudo do **fado** castiço tradicional, ouvido por velhos e jovens, como o cantava Alfredo Marceneiro, que gingava longas histórias de repetido refrão, com variantes que acompanhavam o evoluir da história. O teor era quase sempre dramático, contemplando amores proibidos, ausências, orações e intrigas, traições reais ou engendradas para maior enredamento e suspense, vinho, violência, agressão, arrependimentos, crenças ingénuas e, sobretudo, paixão. Tudo isto em cenários que iam do moínho rural aos Paços Reais, das vilas perdidas à grande cidade, das ruelas aos cais.

Afinal, parece acontecer que as poucas grandes audiências para «histórias em verso»⁴⁸ sejam constituídas por um público jovem e em geral entregue a si próprio. Não queremos com isto dizer que este é um caminho de que os poetas de hoje se apropriam. Contudo, é óbvia a necessidade, por parte do público, de histórias que contem a sua história e a sua História, que relatem os acontecimentos que esse mesmo público tem de lembrar, enfrentar e ultrapassar, sejam eles políticos ou sociais, ou contem eles o

⁴⁷ Artigo da autoria de Arthur Mortensen, acessível na *net*, no site «Expansive Poetry & Music Online», Copyright © 1998. <http://www.n2hos.com/acmpartone.html>

⁴⁸ Não levantaremos aqui a questão de as letras do *rap* serem ou não consideradas poesia, porque o que aqui nos interessa é realçar, através de um exemplo, o enfoque na narrativa acompanhada de música, ou da musicalidade conferida a uma narrativa, o que aproxima a poesia do carácter de efabulação romanesca que ela sempre possuiu.

homem e a sua vida quotidiana com as suas perplexidades e esperanças, estranhezas e desejos, negatividades e alegrias, cepticismos e sonhos.

Já atrás frisámos a importância que vem progressivamente adquirindo, nos *media*, a intromissão da «ficção do contar de uma história», que se manifesta desde os comentários políticos à publicidade de produtos quotidianos de consumo imediato. Os tradicionais *slogans* ficam cada vez mais em plano secundário, funcionando, frequentemente, como uma espécie de ponto final conclusivo de uma cena feérica, romanesca, de humor, de aventura ou de drama com final geralmente feliz. Todos estes exemplos enformam a sugestão, a possibilidade ou a probabilidade de haver, latente, um público que espera da **poesia** que esta, pela sua possível componente de **narratividade**, lhes conte algo que lhe interesse porque lhe diz directamente respeito, porque lhe revela factos ou sentires com a clareza de quem conta uma história e porque evidencia vivências óbvias e comuns que constituem pertença tanto do **poeta** como do **leitor**, tanto do **contador de histórias** como do seu **ouvinte**.

Do exposto, e salvaguardando o devido distanciamento quanto à expressão de intenção e valor literários, podemos ponderar a hipótese da existência de um paralelismo entre, por exemplo, a crónica propagandística mediática e o seu cruzamento na produção poética nossa contemporânea, que exemplificamos com um excerto do poema «Hades», de *Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães:⁴⁹

Chegam lentamente: é um grupo de turistas envelheci-
dos. Nos caminhos
que percorrem há sempre demasiadas sombras. Agora
contemplam
algumas árvores cujas copas se tornam maiores naquele
instante, a branda
simetria dos muros, todos os nomes que existem

espalhados em cada jardim. Formam pequenos grupos;
demoram-se um pouco
diante de um lago, e apontam para os peixes, os cisnes
que os fitam indiferentes. Começam então a ter medo
desses olhos
porque reconhecem ali o que poderia ser um abismo.

A escolha deste poema prendeu-se com uma nossa experiência como telespectadores de um programa do canal de televisão «Odisseia» que apresentava uma reportagem sobre um lar para idosos, na Suécia, e que nos fez, na sua sequência, procurar este poema, que tínhamos na memória. A referida reportagem apresentava a vida no lar de um modo extremamente enternecedor e poético mas sem deixar de transmitir uma certa tristeza sombria, uma inocência quase dramática e um medo do oculto final tão próximo, que também encontramos neste poema.

Não é, pois, de admirar, o ressurgimento, sobretudo no último decénio do século, da **efabulação** e do cruzamento do **romanesco** com o **storytelling**, tanto nos *media* como na arte em geral e na **poesia** em particular. Estes procedimentos manifestaram-se na poesia dos membros do movimento da «Expansive Poetry», nos E.U.A, ou no uso **da narrativa na poesia** europeia que lhe é contemporânea e, no caso que mais nos interessa, na poesia portuguesa.

Embora o número de vendas de uma publicação não seja garante da sua importância literária, da sua permanência epocal ou transepocal, ou ainda de uma recepção do valor literário constituinte de cânone, a poesia, como expressão artística performativa que tem sido, desde as suas origens mais remotas, exige como prova de existência e relevância a audiência e a voz, mental ou física, de uma leitura. Arthur Mortensen afirma mesmo,

⁴⁹ [2000:70,71]

referindo-se aos poetas que não assumem a poesia narrativa ou a narratividade na poesia hodierna⁵⁰:

Maybe it's time for such poets, and they are a legion, to step out of the shadow of academic and small readings world, and put their stuff in front of wider audiences. [...] With the same high polish on performance as other participants offer, I have heard brilliant poetry read in such settings, where audiences didn't boo because it contained ideas more difficult than usual... What I have noticed, most of all, in such presentations, is that where the poet cares to communicate, and cares to deliver the work (or find someone who can), audiences take this respect as a sign that they should listen; and they often applaud.⁵¹

É certo que a presença da narratividade na poesia, apesar de limitações de cariz, sobretudo, diegético, oferece, tal como a poesia narrativa, um espaço mais evidente de diálogo, proporcionando o lugar de preenchimento de uma necessidade do homem na sociedade e na cultura finisseculares. Tal carência sucede não só porque a poesia, com a sua musicalidade e as suas metáforas explícitas, oferece um contexto vivencial, pessoal e íntimo, que a ciência quase nunca proporciona, mas também porque esse contexto constitui uma sólida referência inerente à componente humana, numa sociedade na qual economia e ciência se sobrepõem ferozmente à arte e às ideologias, deixando o homem carente de referências e raízes, à deriva entre uma margem de guerra e destruição e uma margem de frustrante consolo consumista, atitude esta que até através da própria poesia é criticada, como é

⁵⁰ Artigo da autoria de Arthur Mortensen, acessível na *net*, no site «Expansive Poetry & Music Online», Copyright © 1998. <http://www.n2hos.com/acmpartone.html>, no qual Arthur Mortensen se refere a poetas americanos da «Expansive Poetry» como M. A. Schaffner, Frederick Fernstein, Robert McDowell, Dick Allen, Dana Gioia e Frederick Turner, ou ao sucesso de vendas do inglês Craig Raine, que atingiu com um livro de poesia narrativa cifras de venda nunca antes alcançadas por livros de poesia.

⁵¹ Sublinhados nossos.

o caso do poema «Hardcore»,⁵² de Adília Lopes, do qual transcrevemos a última estrofe:⁵³

Saiu das suas tamanquinhas
para calçar escaupins de verniz
mas ficou descalça
depois tiveram de lhe cortar os pés
podres de ricos

Sendo a atitude de consumismo quase sempre punitiva e castradora, como o fresco implícito no poema de Adília Lopes o enfatiza, e apenas muito esporádica e efemeramente consoladora, e tal, ainda, para apenas para uma minoria dos cidadãos, pode, talvez, iladir-se que a dita atitude consumista acaba por espelhar mais uma frustração permanente de impotência do que uma satisfação momentânea do consolo. Determina-se, conseqüentemente, nas sociedades nosas contemporâneas, uma latente e crescentemente generalizada necessidade humana de **aliança do familiar com o ficcional**, de união da imagem conhecida com a ideia, de consonância da linguagem simples do quotidiano com a linguagem que transfigure esse quotidiano, mantendo-o familiar. E esta necessidade repercute-se na estética, na arte, na **poesia**.

Tal necessidade determina o desejo de uma identificação com a aliança do mundivivencial ficcionalizado que se apresente de modo mais facilmente reconhecível e identificado, e que proporcione a prossecução do alcance de um sentimento de ilusão de existência de um mundo mais optimista, onde as raízes se não tivessem esquecido e abandonado. Um mundo onde as utopias ainda se pudessem conjecturar, onde os sonhos de futuro tivessem a liberdade de existir em paz. Deste contexto se pode partir para a inferição da importância da **efabulação** e da retórica textual a ela

⁵² Poema incluído em *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, 1ª ed. da Autora, 1991.

ligada na criação do **romanesco** como aventura representável e, ainda, ao contar da plausibilidade verosímil do *storytelling*, componentes estas que se encontram presentes na **poesia** quando esta é portadora de **narratividade**.

Tal como a história das civilizações ou, mesmo, o percurso diacrónico evolutivo e transformacional de ciências como a biologia ou a química, a literatura existe através do seu estatuto de infindável narrativa construída ao longo de séculos e séculos. Contudo, ao contrário da ciência, a grande força da poesia foi sempre a da sua metaforicidade, não a da sua exactidão. Hoje, que a ciência põe em causa a exactidão dos cânones científicos, é a poesia a procurar reinstaurar a precisão da linguagem, a reinventar a utilização de modelos, a aproximar-se do rigor do plausível. E, no uso da **narratividade na poesia**, tal como na poesia narrativa, é necessária uma exactidão no domínio do que respeita à força **lógica da representabilidade**.

Dizíamos que a grande força da poesia sempre foi metafórica, não de exactidão; no entanto, a verdade subjacente à metáfora está, justamente, em fazer ver representações, prováveis ou improváveis, mas plausíveis e, sobretudo, reconhecíveis. Tais representações manifestam-se literariamente desde a construção de uma ficção científica à criação de um poema portador de narratividade. Ora, o homem da viragem do milénio precisa dessa ilusão ambígua, entre o possível e o provável, oferecida com a coerência, a simplicidade de linguagem e a verosimilhança crível dos contos de infância ou do romance burguês, para que a possa facilmente apreender e compreender, e nela possa acreditar.

A era da descontinuidade, dos jogos com a linguagem, e mesmo da meditação metalinguística, na poesia, emprestou-lhe, durante décadas, e muito particularmente ao longo do segundo quartel do século vinte, a moderna ênfase dos efeitos especiais de adivinhação complexa e desvendamento difícil e dúctil. Hoje existe um público expectante que

⁵³ [2000:175]

procura no poema sentimentos e ideias coerentes que se concentrem numa **medida de cenas mais que numa medida de versos**. Cenas por vezes fragmentadas, é certo, pois reflectem a desordem dos tempos, tentando embora organizá-la. Cenas que também, concomitantemente, desorganizem a tirania das ordens político-sociais impostas, e ordenem a liberdade da hipotética segurança do **contar da representação efabulada de uma narrativa**. Cenas como podemos encontrar em *Auto-retrato*, de José Agostinho Baptista, no poema «Desarmaram as tendas»,⁵⁴ do qual transcrevemos as primeiras estrofes:⁵⁵

Desarmaram as tendas, atravessaram a estepe,
Regressam para sempre às moradas frias.

Canções que se ouviam como uma prece,
lamentos,
exércitos maculando a neve, uma história de
extermínio,
máscaras onde se oculta uma grande dor -
matamos e
uma ingloriosa morte espera-nos em campo aberto.

Depostas as armas, cresce o rumor dos moribundos.
Alguém chora junto às sebes,
A cabeça volta-se para os seus mortos -

A sequência quase cinematográfica proporciona ao leitor as imagens e a banda sonora de uma «história de extermínio», desde os seus *travellings* da travessia das «estepes» até às panorâmicas dos «exércitos maculando a neve» e aos *close-ups* das «armas» e das «sebes». O próprio som

⁵⁴ De *Auto-retrato* (1ªed. 1986), in *Biografia* (2000).

acompanha esta progressão de aproximação, articulando sequencialmente «canções», «prece», «lamentos», «rumor», «alguém chora junto às sebes».E no *close-ups* das sebes se reúne a simultaneidade de imagem e som. Estes recursos paralelos aos cinematográficos permitem uma mais fácil visualização, ouvido e abertura de sentidos por parte do leitor.

O leitor, o auditor de poesia, necessita hoje, mais do que nunca, a força, tão humana quanto divina, da certeza de uma ilusão de prática romanesca ou de participação identificadora que, configurando a ficção de uma efabulação, o ajude a identificar-se a si próprio como ser capaz de **viver aventura** e, portanto, de projectar sonho na sua realidade. E este lugar de ilusão proporcionada pelo «mostrar em cena», demandado para a poesia, e pela poesia, passa pela força da **coerência romanesca**, pelo vigor da **efabulação** e da **representação narrativa**, pelo calor próximo da clareza de uma voz musical que conta uma história, que se eleva perante o seu leitor, ou a sua audiência, mais que para dizer, para contar, para mostrar contando. É um lugar ainda pouco povoado mas que existe - os poetas de hoje sabem-no cada vez mais e melhor - porque, afinal, foi o lugar que, nas suas origens, a poesia ocupou. Esteve apenas esquecido no tempo, olvidado pelos momentos absorventes e monopolizantes de um apagado e ensombrecido percurso político, social, filosófico e humano, num mundo de emoções embotadas pelo sentido do colectivo, mas também sobrevivendo num mundo que, indivíduo a indivíduo, tem vindo a tentar ultrapassar o «Erro de Descartes» e a devolver à razão a sua componente emocional e efabuladora. No ensaio «Beyond Confession: The Poetics of Postmodern Witness», em *After Confession - poetry as autobiography*,⁵⁶ Alicia Ostriker afirma, a propósito do desconforto com uma identificação política e cultural nos últimos decénios do século vinte:

⁵⁵ [2000:338]

⁵⁶ [2001:323]

One way of describing the poetics of postmodern witness is to say that it combines modernist strategies with the poetry of witness.⁵⁷ This latter phrase, originally associated with the Polish poet and Nobel laureate Czeslaw Milosz, is the subtitle of Carolyn Forché's anthology *Against Forgetting*, a collection of work by some 140 twentieth-century poets of «extremity» - poets of five continents who personally testify to our century's horrors, from Armenian genocide to Tiananmen Square.

O que Alicia Ostriker afirma em relação ao pós-modernismo parece-nos ser, precisamente, a ponte de ligação com a poesia da viragem do milénio no que esta revela de necessidade de testemunho biográfico aliado à mundivivência, mas já não como testemunho da factualidade passada, antes como testemunho de uma intenção de salvação individual, através do intuito de criação, na literatura em geral e na poesia em particular, de **universos ficcionais** que remetam de modo óbvio para uma factualidade desejada, ou através da compreensão, pela presença da **narratividade na poesia**, como arauta de uma espécie de «hipálage do mundo», como o transmite um dos *Poemas com Pessoas*, de Vasco Graça Moura:⁵⁸

soneto da poesia narrativa

foi assim que cheguei à poesia narrativa:
nos poemas moviam-se figuras
e a essas figuras aconteciam coisas
e essas coisas tinham um sentido deslizando,
era uma espécie de hipálage do mundo:

com precisão a seta era dirigida
à maçã equilibrada na cabeça da criança,

⁵⁷ Sublinhados nossos.

⁵⁸ [2001:169] - de *Poemas com pessoas*, de 1997.

mas devolvia-se, ao arco, depois
de varar o coração dos circunstantes
e era a vibração do arco a derrubar o fruto,

num zunido do ar que a flecha deslocava
na sua trajectória. foi assim que cheguei
à poesia narrativa: havia flores nos alpes
e a corda em vibração levava à música.

Neste «soneto», que anuncia titularmente a sua infracção ao modelo renascentista, é o próprio poema que remete a leitura para o reconhecimento do modelo e que se afirma como espaço no qual as personagens podem agir, configurando um tempo narrativo intertextual e arquetípico, provindo da sua articulação com o mundo exterior circundante e com o mundo interior imaginativo. Apesar da referência directa e autotélica ao modelo, como recuperação pela transgressão, ainda dentro do fazer modernista, encontramos já, neste «soneto», como que uma declaração apologética que tanto aponta para o **renovar da narrativa na poesia** como para o seu **passado de narratividade aliado à lírica renascentista**, o que nos parece relevar já uma atitude tanto pós-moderna como sequencial, e indiciar, ainda, a recuperação narrativa do final do milénio.

Se lembrarmos, por exemplo, a herança do *nouveau roman* ou a da poesia experimental, ainda hoje presente na obra de escritores portugueses,⁵⁹ temos de convir que a convulsão, quer da espasmódica retórica da representação, quer do hermetismo do jogo linguístico, quer, ainda, de uma aliança dos dois, pode levar o leitor a presumir que o aparente caos que recebe e percebe, do e no texto literário, em geral, e no poema, em particular, corresponde a uma representação do caos factual que o rodeia. Tal identificação poderia, ainda, ser erroneamente interpretada como

constituindo uma explicação única para a existência de modos e modelos do literário hodierno, se não veiculasse a sua procedência, como sequência e consequência de modos ou modelos existentes no passado.

Pretendemos salientar os riscos que a poesia assumiu, ao longo de quase todo o século vinte, em relação aos seus leitores e à sua própria sobrevivência, ao veicular o **hermetismo inerente à recusa de «efabular»**, aliada a uma mediação aparentemente desordenada e de difícil decodificação para o alcance de um público não especializado. Foram riscos necessários e inevitáveis de um percurso, é certo, e que reflectiram a renovação social e política de uma época de pós-guerra e de pós-colonialismo, mas que deixaram sérias marcas na adesão à poesia por parte de um público mais lato.⁶⁰

Se acaso tivéssemos de considerar uma só dominante na poesia portuguesa dos anos sessenta, ela era, certamente, o comprazimento no hermetismo, caso manifesto, por exemplo, tanto na apropriação de uma temática auto-reflexiva, como no caso da presença temática obsessiva da metalinguagem ou no de procedimentos de translineação agramatical e a-semântica. São disso paradigmáticos, no modo narrativo, os romances de um Rui Nunes, nos quais o princípio da fulgurização se sobrepõe ao da verosimilhança, criando mais figuras que personagens, ou, no modo lírico, a poesia de um Alberto Pimenta, nunca desenraizada do dramatismo do «fazer público» e do jogo meramente linguístico. Procuraremos dar conta, em paralelo, da apresentação pública de um poema que, em *Obra quase incompleta*, se faz acompanhar das fotografias do evento, nas quais o poeta surge vestido com uma «bata de laboratório»:⁶¹

⁵⁹ Referimo-nos a poetas como António Aragão, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, Melo e Castro ou Salette Tavares que marcaram a poesia experimental portuguesa dos anos sessenta a setenta.

⁶⁰ Muitos são os exemplos, passados em situação de aula, que poderíamos referir, e nos quais uma maioria esmagadora de alunos recusa o «moderno hermetismo» em proveito da «clássica clareza».

⁶¹ [1990:359 a 373]

-Figueira	[mostra uma caixa de cartão]
há quanto tempo já	[tira figos da caixa]
tem para mim sentido	[parte os figos e...]
que saltes a floração	
quase de todo	[...alinha-os]
e insinues no fruto	[leva um figo à boca]
a tempo resoluto	[ajoelha]
sem alarde	[levanta-se]
o teu segredo puro	[põe lado a lado figos e um livro]
os teus ramos	[abre o livro e folheia]
como o cano da fonte	[mostra as páginas recortadas ...]
que torcidos impelem	[... que configuram uma caixa...]
para baixo a seiva	[... para os figos]
e para o alto.	[eleva um osteário]

Nem o **poeta** nem, sequer, o romancista do **modernismo** tinham, pois, que manifestar intenção ou evidência de compreensibilidade, antes, pelo contrário, se compraziam no uso do metonimicamente inacessível ou da ausência de plausabilidade directa, como se os seus poemas ou romances fizessem parte de uma **arte mediúnica** assente em códigos quase secretos e oferecida a acessos quase privados, desde que com estes procedimentos se evidenciasse, na apresentação do poema, conter este um grau de transcendência do comum e de afastamento do «já feito» que o justificasse e sancionasse como arte. No entanto, para um público mais abrangente, que interesse poderia ter um poema sem o elo aparente e directo que o conectasse com o sentir da vivência humana e com a sua plausibilidade, seja esta a de um certo uso da linguagem, a da cumplicidade de uma retórica textual, a de um desdobramento temático, ou outra?

A **ausência de plausabilidade** é um aspecto da irracionalidade, inadmissível tradicionalmente na área de ciências como a Física ou a Biologia. No entanto, admissível como projecção da sociedade na arte,

como o surrealismo bem o sublinhou, mesmo em Portugal, em textos como o *Comunicado dos Surrealistas Portugueses*,⁶² assinado, curiosamente, a 25 de Abril de 1950, por Mário Henrique Leiria, João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas, e do qual, a propósito da presença do irracional como projecção da sociedade na arte, e vice-versa, transcrevemos o seguinte excerto:

Queremos afirmar - e afirmamos - que a verdadeira actuação surrealista, não se limitando ao campo político, ao filosófico, ao estético ou a qualquer outro mas reunindo-os todos no Real-Imaginário, não pode nem deve seguir a rota de qualquer um destes caminhos mas agir dentro de todos eles.

[...] Contra a adaptação do Homem numa máquina de defender pátrias e partidos, propomos a criação do Homem-Asa, do Homem que percorrerá o Universo montando um comêta extremamente longo e fulgurante.⁶³

Contar uma história plausível, mesmo que seguindo as rotas mais diversas, mesmo que cruzando as linhas mais utópicas, e seja ela contada no quotidiano ou na arte do texto de um poema, é um acto que exige uma **contextualização social credível**. Contar uma história exige um olhar não só virado para o interior mas também apontado para o exterior lógico e sequencial do sujeito que assume a expressão coerente do contar dessa história, perspectiva esta que adquire menor relevância na poesia portuguesa nos anos sessenta.

Como será constatado a propósito da «Expansive Poetry», a prática literária da poesia nos anos oitenta e noventa recuperou elementos formais e

⁶² Este comunicado foi enviado em 25-4-50 para Londres a Simon Watson Taylor, destinando-se a ser publicado conjuntamente com outras comunicações de grupos surrealistas de diversas nações. A sua primeira publicação, em Portugal, como inédito, foi incluída a páginas 105 a 108 do terceiro volume de *Os Modernistas Portugueses - escritos públicos, proclamações e manifestos*, coordenado por Petrus e editado por Textos Universais, C.E.P., Porto, s.d.

adaptou modelos da lírica do passado como meio para desbloquear as cisões entre o humano e o natural, o consciente e o inconsciente, o presente e o passado, a ordem e o caos, o racional e o instintivo - paradigmas de vida e morte, como sempre e como desde sempre, afinal, traçando reconciliação da expressão antinômica da psique humana. Jane Hirshfield, no capítulo «Two Secrets: On Poetry's Inward and Outward Looking», do seu livro *Nine Gates - Entering the Mind of Poetry*,⁶⁴ sintetiza a relação do **mundo imagístico exterior** com o **mundo interior que enforma a significação**, nos seguintes termos:

Outer images carry reflective and indirect meanings as Poems of this kind - the great majority of poems, that is - generally take one of three possible stances. In the first stance, outer reference serves the poet's interior thinking: the world beyond the self appears, but the relationship is that of monologue, with a human-centered consciousness dominating. In the second stance, the poet and the outer world stand face to face in mutual regard; out of that meeting, the poem's statements arise. Here the relationship is that of dialogue, with the wider world treated as both equal and other. In the third stance, the poet becomes an intermediary, a medium through whom the world of objects and nature beyond human consciousness may speak; in poetry's transparent and active transcription, language itself becomes an organ of perception.⁶⁵

Apesar de Jane Hirshfield considerar, como elemento diferenciador das instâncias de localização referidas, apenas duas instâncias da psique - «eu/ego» e «eu/superego» (ou «I»/«the poet» e «the self»), não articulando as três instâncias fundadoras da psicologia das profundezas (ego, super-ego e id), poderíamos considerar as relações, por ela identificadas, entre o

⁶³ Sublinhados nossos.

⁶⁴ [1997:131]

mundo exterior e a psique, como possíveis modelos de relacionamento do sujeito poético com o mundo. Estes modelos corresponderiam a uma relação de **subjectividade**, a uma relação de **especularidade** e a uma relação de **objectividade** que, apesar das reticências que estas compartimentações sistémicas podem merecer - cremos que as três instâncias de localização se entrecruzam sempre, embora com diferentes dominantes - tem a vantagem de permitir problematizar de modo sintético os pontos de partida para uma articulação da representação na poesia com a psique do escritor. Julgamos que a **terceira dominante poderá estar na raiz da justificação de uma necessidade da presença da narratividade na poesia hodierna**, como nos aponta uma das estrofes do longo poema que constitui *Depois que Tudo recebeu o Nome de Luz ou de Noite*,⁶⁶ de Bernardo Pinto de Almeida:

Disseste: *queria ser o livro*
que tu escreves: mas é esse livro
outra voz que a corrente da tua voz em mim
outro lugar que se possa nomear
ao menos nomear
sem que nele o teu nome paire como o augúrio
que devasta tudo
toda a terra do meu corpo onde
lavrando célere um incêndio determina
que nada
nada - ouve bem: nada -
depois de ti ficará em medida
de ser colhido
sobre essa terra agora
para sempre devastada?

⁶⁵ Sublinhados nossos.

⁶⁶ [2002:16]

O desejo de incorporação, manifestado através do livro e da escrita, determina a representação, no próprio poema, e em relação à própria poesia, de uma instância profunda da *psiche*, tanto referente ao escritor como ao leitor. Essa representação remete, por isso, para a intemporalidade do não-lugar e não para a ausência.

Este enraizamento em *alter-ego* da poesia na **nomeação**, seja de si própria, seja do mundo palpável no qual se inscreve, determina na **narratividade da poesia** uma «outra voz» e um «outro lugar» que não apenas o do intimismo transmitido sem tempo, sem eventos, sem o distanciamento do contar também para outrem, enraizado num tempo histórico. Este vínculo é manifesto na produção poética portuguesa dos anos noventa, e já em textos de poesia dos anos oitenta, reflectindo uma necessidade de recuperação e aceitação do passado para poder ultrapassar as fissuras de uma diegese do presente. Tal necessidade está, por sua vez, relacionada com uma reacção não apenas de cariz literário mas também e, talvez, sobretudo, com as determinantes de censura social na ponderabilidade ou na imponderabilidade da psique humana. Ora, uma história, tal como uma melodia, é constituída por uma sequência de eventos - imprevisíveis porque na **imprevisibilidade dialógica** do «que se segue» está o seu **poder de captação e sedução** - mas capazes de serem reproduzidos de serem ditos de novo e, sobretudo, contados, uma e outra vez mais, numa renovada e renovadora atitude de reiterada sedução.

Há, portanto, uma plausibilidade e uma inevitabilidade de **reconhecimento** dos eventos narrados que confere ao leitor, ou ao ouvinte, da poesia na qual está presente a **narratividade**, tal como na poesia narrativa, a segurança pessoal de reconhecer e poder reproduzir um mundo que lhe foi ou é familiar. Esta atitude vem ao encontro da carência de estabilidade e do contraponto da oferta de uma repetição que confere segurança, através da renovação e reactualização do hábito histórico do (re)conhecimento previsível dos factos, mesmo que contados pelo contador

de histórias, num mundo onde a imprevisibilidade e a instabilidade ficcionalmente imperem.

Frederick Turner, um dos fundadores do movimento da «Expansive Poetry», ao abordar a relação entre, por um lado, a **livre escolha e uso de modelos formais** e, por outro lado, a **narratividade**, afirma, em *The Inner meaning of Poetic Form*: «When we respond to the meter of the mythic plot of a poem, we are released into our entire evolutionary history». ⁶⁷ E explica ainda que, quando uma audiência ⁶⁸ ouve a musicalidade e o ritmo da métrica usada num poema, se está a dar um importante primeiro passo para o reconhecimento da unificação dessa audiência com o universo físico presente, ao mesmo tempo que se afirma uma espécie de atitude solidária e de aceitação para com o passado. Segundo Turner, esta dupla atitude gera, e é gerada por, forças que ultrapassam «habilidadezinhas linguísticas» ⁶⁹ no poema, preferindo defender o imprimir e conferir à poesia uma **ordem** e um **rigor** que, aliados à **narratividade**, fazem da **poesia** uma espécie de versão acelerada da própria evolução humana, na qual se reconhecem não apenas as elites intelectuais mas um público muito mais alargado. Conclui Frederick Turner:

We are to take seriously the return to meter and narrative proclaimed by the new formalists and expansivists, a whole new set of intellectual, imaginative, and social responsibilities open up for the poet. Or perhaps it would be more accurate to say that the old responsibilities will come back in a new form. Essentially, **the poets of the coming era must be shamans**. ⁷⁰ A shaman is not just a private person

⁶⁷ [1996: 96]

⁶⁸ Para Frederik Turner o termo «audience», por nós traduzido como «audiência», engloba tanto o leitor que «ouve mentalmente» como o dizer vocalizado e/ou público.

⁶⁹ [1996: 99]

«habilidadezinhas linguísticas» é a nossa proposta de tradução para a expressão «clever little linguistic capabilities»

⁷⁰ Sublinhado nosso.

voicing his or hers personal angst or expressing pure personal esthetic, philosophical or political opinions. **A shaman speaks to, and for, a whole culture.** Moreover it is part of the duty of the shaman to be to some extent public, even popular, to sell his or her visions in the marketplace, to hear and respond to the needs and yearnings of the patrons whose conscience they are.

Os poetas do final do milénio, tal como os shâmanes - ou como **novos shâmanes** - representam o desejo de consciência falante, narrada, musicada e ritmada do homem ou da raça ou da cultura humana que os ladeiam. Uma vez assumido este papel, ficaria aberto caminho para uma resolução, pelo menos parcial, de certas dificuldades na recepção da poesia por parte de um público mais abrangente. Por exemplo, ao abordar um determinado motivo de uma determinada temática, o **factor didáctico** estaria automaticamente presente e o poeta diria aquilo que ele próprio necessita saber e transmitir, através do uso de modelos que facilitariam a **clareza** da sua transmissão, coincidindo com as expectativas do seu público, também este considerado na sua necessidade aprender a saber, ouvir, reconhecer e reconhecer-se. Salientamos, portanto, a par da questão da **intencionalidade**, a problemática da importância **pragmática da recepção** interferente na própria intencionalidade, presentes na poesia de poetas como Vasco Graça Moura, de quem citamos, de *Outros Lugares*, o poema «guião para santa apolónia»:⁷¹

entre correntes de ar, numa estação
de caminho-de-ferro, parte alguém
e alguém está a chegar e tudo sem
se avistarem por entre a multidão.

fica o destino à solta, mas refém
de ironias do acaso e da emoção

e descuidos do tempo e da razão
nos trilhos apresentados de ninguém.

ou por passarem anos, por ser vão
usar adversativas: mas, porém...
por várias deslembrações que também
desencontradamente vêm e vão

na roda da fortuna, quando quem
assim ia passando estava à mão.

A implícita intencionalidade de didactismo, presente neste poema, articula a evocação de procedimentos formais e de *leitmotiven* temáticos tradicionalmente modelares com uma situação do quotidiano, o que permite uma fácil identificação dos seus leitores ou ouvintes com a narratividade do seu próprio viver diário e torna a recepção do poema eventualmente acessível a um público alargado. Por tudo isto, muitas das realizações do modo lírico pedem emprestados os procedimentos narrativos e a acessibilidade de linguagem tradicionalmente usados no modo narrativo, e que detectámos como vector, primeiramente inovador, depois relativamente dominante, na poesia portuguesa da viragem do milénio e configurando, em grande parte, a presença da narratividade nesta poesia.

Os **novos shâmanes** têm possibilidade de encaminhar-se para uma das mais raras e desejadas ambições: uma **audiência** mais vasta, ou seja, um público que não existe apenas na esperança de reconhecimento e abertura do hermetismo do poema moderno. Este **público**, sem desprezar as realizações do modernismo e do pós-modernismo, avança para além dos cortes ou do reconhecimento com os cânones do passado; é um público que aceita a inovação como recuperação de uma esperança que contradiga a desesperança da sociedade e da cultura que o rodeiam; um público que

⁷¹ [2002:40]

avança com o prazer da redescoberta de si mesmo, confiante, de mãos dadas com os seus poetas em direcção a um antigo-moderno **ritual de comunicação narrativa** refundador da reconstrução dos seus mundos e do mundo.

Defendendo os objectivos acima referidos, Joseph S. Salemi,⁷² no ensaio *The Culture Vultures*, ataca certos meios elitistas que rodeiam a **transmissão oral pública da poesia** e define com humor o que entende por «abutres da cultura»,⁷³ explicitando que se trata de um certo tipo de pessoa que frequenta amiúde conferências, *vernissages*, concertos, exposições e outras manifestações artísticas, desde que estas se situem a nível de um *status* social e cultural entendido como elitista. Refere ainda que este tipo de espectadores culturais permaneceram na sociedade ocidental desde o Renascimento, quando se tornou evidente a clivagem entre classes sociais ditas cultas e classes sociais ditas incultas.⁷⁴

Na realidade, todos conhecemos pessoas que correspondem ao esboço dos «abutres da cultura », tal como descritos por Joseph S. Salemi, e que nem por isso deixam de apreciar verdadeiramente pintura, música ou literatura, por exemplo. O problema, e o humor que a partir dele se pode construir, está no facto de a maior motivação das referidas pessoas se centrar na consciência de um certo prestígio social dos seus actos e, apenas secundariamente, o prazer da usufruição estética em si mesma.

É curioso relacionar o epíteto «abutres da cultura» com uma panorâmica da poesia na segunda metade do século vinte, pois até muito recentemente não se colocava sequer a questão da presença dos «abutres da cultura» em relação à poesia, em Portugal. Sendo esta uma das mais marginalizadas manifestações de arte, facto este facilmente reconhecível

⁷² Dr. Joseph S. Salemi, do Department of Classics, Hunter College, C.U.N.Y., colaborador da revista *Expansive Poetry & Music Online*; ref.^a ao ensaio consultável na *net* em <http://www.n2hos.com/acm/cult0401.html>

⁷³ «abutres da cultura» é a proposta de tradução que apresentamos para a expressão «culture vultures».

pelo número restrito de leituras públicas e mediáticas ou pela dominância de edições de um número quase fixo de autores, consagrados por parte das grandes editoras. Sem desprezar o esforço de algumas editoras quase beneméritas, especializadas em divulgação de novos poetas e de nova poesia, mesmo assim é sobejamente conhecido que o impacto de publicações de poesia é nitidamente muito inferior, por exemplo, ao da publicação de romance.

A introdução de leitura de poesia em manifestações públicas e a sua divulgação nos *media* fazia-se com mesura parcimoniosa e muito parcamente relevada. Realmente, deslocar-se até à Livraria Bertrand para ouvir ler meia dúzia de poemas de um livro acabado de lançar pela «mão» da voz douda e hermética de um bem cotado confrade de lides literárias, com a modesta cobertura mediática de dois ou três suplementos literários, não poderia ter o prestígio social de uma ida ao S. Carlos, com plateia de duplos actores a arvorar e transbordar marcas de vestuário recentemente adquiridas na Av. da Liberdade e atropelando-se para pousar para a cobertura de uma imprensa corriqueira e sensacionalista. Esses - em Portugal mais raros? - «abutres da cultura», já a implacabilidade de Alexandre O'Neill implicitamente englobava, nos anos sessenta, nas primeiras estrofes do conhecido poema «O país relativo»,⁷⁴ com a palavra de um sorriso irónico que não deixa, ainda hoje, de manifestar certa amargura:

País por conhecer, por escrever, por ler...

País purista a prosear bonito,
a versejar tão chique e tão pudico,
enquanto a língua portuguesa se vai rindo,
galhofeira, comigo.

⁷⁴ Salemi refere o historiador Burckhardt mas não identifica a fonte.

⁷⁵ [1986:153]; do livro de poemas *De Ombro na Ombreira*, de 1969.

País que me pede livros andejantes
com o dedo, hirtó, a correr as estantes.

País engravatado todo o ano
e a assoar-se à gravata por engano.

Apesar da contextualização na poesia dos anos sessenta, cremos que, neste poema, os adjetivos «bonito» e «chique», que caracterizam, respectivamente, o «prosear» e o «versejar», se poderão interpretar como crítica tanto à escrita como a quem recebe essa escrita, alargando-se, depois, ao país literário e a todo o país. Também no ensaio *The Culture Vultures*, já referido, Joseph S. Salemi não resiste a recorrer a um certo humor satírico quando conta ter recentemente⁷⁶ assistido em Manhattan a um recital de poesia no vigésimo andar de um arranha-céus, onde pôde ouvir, por parte de uma senhora que não descreve, mas que nós facilmente imaginámos com boa idade inactiva e respectivo peso de acumuladas frustrações, o seguinte comentário: «Isn't it wonderful? Here we are, high up above the streets, reveling in all this beautiful poetry. And we're totally isolated from the barbarians on the ground!»⁷⁷. Salemi confia-nos ter ficado morto por dizer-lhe que, no fundo, a atitude dela era perfeitamente representativa do cerne da problemática da poesia contemporânea, ou seja, uma poesia com uma audiência circunscrita a um pequeno círculo de «mutual masturbators who produce it and praise it».⁷⁸

Salvaguardando a veia satírica de Salemi, mas repondo a devida e correspondente medida, cremos poder afirmar que este estado de coisas está já em visível mudança, mesmo em Portugal. Apesar de vivermos numa sociedade onde a aparência se desenha cada vez mais nitidamente contra os muros da importância, subalternizando a competência, o conhecimento ou a

⁷⁶ o ensaio é de 1998.

⁷⁷ ensaio consultável na net, no endereço <http://www.n2hos.com/acm/cult0401.html>

⁷⁸ ensaio consultável na net, no endereço <http://www.n2hos.com/acm/cult0402.html>

capacidade de acção, e apesar de a celebridade fácil e a reconhecimento mediático serem ainda tomados como erróneo garante de valor ou qualidade, a situação descrita afecta já, também, a produção da poesia. Muitos poetas, sobretudo jovens e ainda desconhecidos, fazem da sua poesia uma resposta às exigências editoriais, passando por cima do desejo de escrita do poema em si e tendo em mente, grandemente, a sua recepção. Esta atitude - mais evidente, por exemplo, no romance - vem modificar também a postura dos «abutres da cultura», que agora se vêem obrigados a seleccionar, de entre as mais diversas manifestações, quais as que serão dignas da sua presença. Uma sessão de poesia numa escola? Um programa de televisão dito cultural? A sessão de poesia do «Dia Mundial da Árvore» da Câmara Municipal? Ou outra? Ou outras?

Estará declarada a guerra entre a **poesia do cânone**, antigo ou hodierno que ele seja, e a **poesia «publicitária» e publicitada**, pois a poesia surge com os mais diversificados intuitos e nos suportes mais diversos, seja em anúncios televisivos, em sacolas de pão da padaria, nos taipais de um prédio em demolição ou nos frontespícios dos eléctricos? Interrogamo-nos se, numa sociedade onde as diferenças de classes cada vez menos se medem pela posse de bens materiais, poderão acaso ainda surgir e ressurgir valores diferenciadores a nível das preferências intelectuais ou ideológicas, no âmbito dos gostos artísticos, no leque de posturas perante as manifestações estéticas? A confusa indecisão dos «abutres da cultura» parece ser disso um indício. Como vão reagir os poetas? Como estão eles já a reagir?

A progressiva intervenção da **narratividade na poesia** é, em parte, uma resposta, consciente ou subconsciente que ela seja, à necessidade de clareza de comunicação como meio de tornar a poesia mais acessível aos leitores, de modo a captar-lhes o interesse tanto no âmbito da recepção

como no da produção.⁷⁹ Poderemos acrescentar que o leitor hodierno maioritário, não elitista, quer ver a ficção acontecer narrativamente ante os seus olhos, seja o veículo dessa ficção um romance, seja um conto, seja um poema. A isso o habituaram os *media*, onde cada vez mais a componente ficcional se amalgama com os eventos factuais, desde os casos do dia aos escândalos políticos. Mas nisso pensam, talvez, também, os poetas quando, nos próprios poemas, realçam a necessidade de objectificação, de concretude, de dimensão de quase objectualização quotidiana da linguagem. Apresentamos abaixo o exemplo de alguns versos do poema «A Invenção Natural»,⁸⁰ do livro *TR3S*,⁸¹ de António Ramos Rosa:

As pálpebras têm sede
de palavras confidentes.
As pupilas estão suspensas
entre navios e ombros.
A garganta aspira às terras altas
Batidas pelo vento.
Uma ou duas veias clandestinas
aguardam a maré das lâmpadas.
Um dedo de argila
quer tocar uma nascente
ou uma boca de pedra.

Uma porta deita-se vagarosa com a cor do outono.

Escrevo para saborear uma outra língua
conivente com a trama do espaço.

⁷⁹ Vejam-se os gráficos da pesquisa de edições de autor, no Anexo.

⁸⁰ [1995:76 a 78]

⁸¹ Por incapacidade técnica não pudémos reproduzir o «3» provido de acento circunflexo, que confere ao grafo presente no livro um aspecto gráfico muito semelhante ao da palavra «TRÊS».

A cosificação, diríamos que quase calcificação da voz, das palavras, do olhar e, ao longo do poema, de tudo o que do ser humano é pertença, oferece-nos uma dimensão de premência de concretude que convoca o desejo de projecção no espaço, como escultura que se esculpe e mostra ou como história que se constrói e se conta. Diríamos, pois, que uma das missões dos **poetas de hoje** (outrora arautos, trovadores, aedos ou shâmanes...) é a de serem uma espécie de **repórteres íntimos do mundo** em que vivificam a voz do dizer da poesia e a voz da recriação da leitura, ao reflectir o poeta posicionado tanto face a si próprio como a um mundo que também é pertença de outros.

Uma das chaves para aquilo a que chamamos **reportagem íntima da poesia da viragem do milénio** será, pois, a presença, de pormenores de intencionalidade dialógica de acção, ou de tempo e espaço, que rodeia personagens mais ou menos definidas e cujas consequências ou resoluções permitem ao leitor acreditar num artefacto simbólico, num imaginário feito de experiência, pesquisa, meditação, referência e objectalidade, ou seja, num enraizamento factual.

Este **enraizamento factual**, apesar de poder ser virtualmente invocado na companhia da expressão de sensações, emoções, musicalidades, ritmos, rimas, versos, metáforas, imagens, metonímias, alegorias e outros elementos prosódicos tradicionalmente aliados à lírica,⁸² tende hoje a apoiar-se numa intenção de argumento fílmico, seja na construção de cenas, seja no dizer de uma história que determina e configura a **narratividade do poema**. As contingências dialógicas da presença de um enredo, mesmo que embrionárias, conferem ao poema o fio com que este atrai, pela sua

⁸² Jean-Michel Maulpoix, em *La voix d'orphée*, (1989), afirma: «Le lyrisme n'est pas l'expression de sentiments personnels: il n'a de cesse de se délivrer du fugace et du transitoire, d'échapper au moi contingent et de lui prêter un corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est». (p.13).
«Loin de restreindre le champ de l'art, ou de le borner, l'idée d'imitation l'ouvre à l'universel. Elle ne saurait par là s'opposer à l'idée de lyrisme: il semble plutôt qu'elle en fraie déjà le chemin [...]». (p.39)

plausibilidade factual, a vivência do seu leitor, pois estar consciente de que se vive é, de certo modo, estar consciente de que se escreve a nossa própria história, escolhendo-lhe dia a dia o enredo e o discurso e, tal como no poema impregnado de narratividade, fabricar essa história à medida das suas e das nossas interrogações.

Estas interrogações, contudo, transitam constantemente, num movimento de vai-vem pendular, das questões práticas do quotidiano para as grandes e sempre idênticas questões fundamentais - e fundacionais - que desde sempre acompanham o homem, a humanidade e a poesia. Há sempre uma circunstância do passado remoto original que se repete e que transfere para a actualização do presente, revelando um desenvolvimento lógico, mas plural e diversificado, de escolhas. Esta **pluriopcionalidade** despoleta consequências que actuam de tal modo que, mesmo que só pelo fio lógico e verosímil de uma linha diegética, e ainda que ténue, se apresenta, se desenvolve, se clarifica e se representa o passado no presente, perante a leitura de um leitor que não é forçosamente ideal.⁸³ Não podemos, contudo, desprezar a abertura que, quando a narratividade está presente na poesia, se entrecruza com a rigidez de um sistema de solidez lógica e que traça, portanto, uma verosimilhança credível mas fechada.

Também não podemos deixar de considerar o princípio implícito, e quase totalitária, vindo a crescer desde a fantasia romântica, que impregnou a poesia modernista do século vinte até aos anos setenta, e segundo o qual todos os processos e procedimentos seriam possíveis e válidos desde que desconstruíssem ou desafiassem a plausibilidade do esperado ou do já feito, desde que anulassem a presentificação de um passado de dogmas e modelos. Terão, eventualmente, olvidado que a negação dos dogmas é o caminho para

⁸³ A noção de «leitor ideal», por nós aqui utilizada, não se confina ao leitor ideal de Eco, em *Lector in Fabula*, mas alarga-se até para além do usual leitor de poesia enquadrado em círculos de académicos, críticos, docentes, intelectuais.

a recuperação da crença, como Eduardo Lourenço,⁸⁴ a este propósito, afirma:

Nenhum deus escapa à perversão do ritual inventado
para o tornar presente. Chega sempre um dia em que é
necessário negá-lo para o sentir ainda mais vivo.

Esta consciência de uma articulação, afinal sempre presente, entre dogma e inovação, entre realidade passada e virtualidade futura, entre limitação e anarquia, entre evolução e reacção, entre redutibilidade e irredutibilidade ou, ainda, entre universalismo e individualismo, anunciava-se e denunciava-se já em alguns artigos de *presencistas*, de entre os quais citamos um excerto de um ensaio incluído no N° 2 da «Presença», de 28 de Março de 1929, da autoria de José Régio:⁸⁵

É evidente que mesmo entre os românticos, mesmo entre os modernistas, mesmo entre os primitivos, a sensibilidade, a inteligência, a imaginação - todas as faculdades criadoras - podem vibrar em uníssono ao fogo de não sei quê que se chama inspiração artística... E nascerá então uma obra forte do seu íntimo equilíbrio - uma obra clássica. Assim o classicismo deixa de ser esse desacôrdo seja com que doutrina estética fôr, porque deixa êle mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente.

[...] Por tudo isto chegamos a admitir a compatibilidade do classicismo e do modernismo.⁸⁶

Esqueceu, porventura, a generalidade do pensamento modernista, este olhar de compatibilidade para com o passado de que são construídos todos

⁸⁴ [1981:15]

⁸⁵ [s.d.:24,26] Cf. AAVV. Os Modernistas Portugueses - escritos públicos, proclamações e manifestos. Vol.II- «Da Presença aos Surrealistas», Ed. Textos Universais, C. E. P., Porto, s.d..

os futuros, sem dar-se conta que se estava a desenvolver e a consolidar o mais despótico dos dogmas, aquele que, ao preço da originalidade a todo o custo, e pelo seu hermetismo exacerbado, afastaria da poesia a hipótese de adesão e leitura por parte de um público mais lato. Contudo, estão disso conscientes os poetas finisseculares, quando nos seus poemas abordam o **pragmatismo da comunicação poética** aliado à **recuperação do passado literário**, como é o caso do seguinte excerto de um poema de João Luís Barreto Guimarães. In *Rua 31 de fevereiro*:⁸⁷

recomeçar traçando sonos faces destinos
falando por talvez valer tentar como se acaso
(mesmo serena) ainda houvesse algo por
ensaiar. sei que saíste da superfície que tentas

outras margens inquieta (ombros frágeis chamas
frias ou) um sítio onde o corpo repousar algo
há que perdura muito além da emoção onde
os verbos são reais em lugar da ilusão

Por entre tentativas, inquietações e incertas margens, o poema enraíza o princípio do sonho no princípio da realidade, ancorando-os a ambos na temporalidade sem tempo do «recomeçar». O objecto lírico feminino intensifica esta duplicidade de imparáveis vasos comunicantes e abre portas à identificação possível do sujeito lírico com a mulher, a escrita, a página ou, ainda, a renovação da poesia pela sua paragem momentânea numa realidade vivida. Uma realidade onde poema, corpo ou peso temporal da escrita possam «repousar», **partilhando um espaço literário e vivencial** feito das pequenas verdades da poesia e do quotidiano.

⁸⁶ Sublinhados nossos.

⁸⁷ [1991:67] referido em *9 Poetas para o século XXI*, org. de José Ricardo Nunes [2000:37].

É cedo ainda para afirmá-lo, mas podemos bem supor, pela experiência revivificadora da poesia narrativa e da narratividade na poesia, preconizada pela «Expansive Poetry» nos Estados Unidos da América, que a **narratividade na poesia portuguesa** vem, possivelmente, tentar recuperar parte desse **público** abandonado, porque a mais importante lição que um contador de histórias poderá aprender será olhar para o mundo e pensar que o princípio de que tudo é possível é, afinal, uma falácia apenas dirigida a uma minoria que dela é cúmplice. Em *Escritores, Intelectuais, Professores*, Roland Barthes afirmava.⁸⁸

Em suma, nos limites do próprio espaço docente, tal como ele é dado, tratar-se-ia de trabalhar para traçar pacientemente uma forma pura, a de *flutuação* (que é a própria forma do significante); esta flutuação não destruiria nada; contentar-se-ia em desorientar a Lei: as necessidades da promoção, as obrigações da profissão (que nada proíbe desde logo de honrar com escrúpulo), os imperativos do saber, o prestígio do método, a crítica ideológica, tudo está aí, mas que flutue.⁸⁹

O emprego e a relevância conferida ao verbo *flutuar* parecem-nos genialmente encontrados, aplicando-se não só à situação de ensino/aprendizagem, que nos interessa profissionalmente, como, cremos, à transmissão/recepção da expressão artística e, portanto, da poesia. Na verdade, nada do que o ser humano possa construir consegue ter a possibilidade de divergir da sua interacção com a natureza. Todos estamos conscientes de que somos elementos pertencentes a um determinado mundo, e não a outro, e de que o máximo que podemos fazer é alterar ordens ou conjugar elementos em arranjos diversos mas sempre, inevitavelmente,

⁸⁸ [1975:60,61]

⁸⁹ Sublinhado nosso.

pertencentes à factualidade do Presente ou à ficção do dizer da História, na qual estamos inseridos, da qual fatalmente somos agentes.

Por tudo isto, quanto mais a poesia assumir a evidência dos caminhos de uma relação menos distanciada dessa factualidade, embora deixando-se *flutuar* sobre ela, mais a poesia avançará no percurso de aproximação e atracção de um maior número de leitores. Mais premente, ainda, será fazê-lo numa época em que a incerteza do mundo global faz despertar a especificidade da relação dos seres humanos entre si, e deles com a natureza e com os imutáveis valores fundacionais. Não é por acaso que a poesia narrativa se manteve na tradição popular, pois, ao contar histórias, ela coordena e controla, na sua simplicidade, a clareza da evidência da **tripla relação da ficcionalidade com a factualidade e a poeticidade**. Veremos adiante se é esta **aproximação narrativa de um distanciamento lírico** que a narratividade na poesia finissecular irá contemplar.

CAPÍTULO IV -REPRESENTAÇÕES E SUBVERSÕES DA NARRATIVIDADE NA POESIA

1. NARRATIVIDADE, POESIA E MODERNISMO

Uma inevitabilidade à qual é impossível escapar quem escreve poesia é a de que, ou utiliza o leque de modelos usado ao longo dos séculos - sejam eles temáticos ou formais -, retomando-os ou transformando-os, ou os recusa literalmente, configurando essa mesma recusa um outro modelo ou outros modelos. Partindo do princípio que esses modelos constituem uma relação temático-prosódica que reflecte a vertente multicultural da humanidade, temos que admitir, quando nos posicionamos perante a poesia portuguesa, a evidência da sua proveniência das mais variadas origens, desde o mundo islâmico, milénio e meio antes de Cristo, passando pelo classicismo greco-romano, pela Europa renascentista de Norte e Sul, até à mais recente influência sul-americana da temática do maravilhoso.

A **narratividade na poesia**, como parte da tradição oral de qualquer cultura em qualquer parte do mundo, e secundarizada pelos poetas do modernismo, estava destinada a ressurgir e a reviver numa época na qual a humanidade, ausente de finalidades ou objectivos espirituais e ideológicos, procura refúgio num sentido ficcional que a ajude a superar o negativismo da factualidade. Esta necessidade engendra, por sua vez, um desejo de

clareza e lógica na comunicação, factores estes que se encontram na narratividade, quer esta se realize na narrativa quer no poema, quando estes têm como intenção dar ao leitor ou ao ouvinte a marca da personalidade clara dos **contadores de histórias**.

Cremos que, no contexto de dispersão na unificação que caracteriza o mundo global, os poetas que adoptam a narratividade não têm outra escolha que não seja a de manipular, como retórica da pragmática de aproximação ao leitor, a evidência de que uma história tem que ter uma linha diegética evidente, mesmo que não completa, por menor que seja ou por maior que seja o fechamento metafórico, metonímico ou imagístico que nela se entrelaça. O **modernismo** habituou os leitores de poesia a procurar nos jogos de hermetismo, fossem eles gráficos, linguísticos, ou outros, a decifração do obscuro e do jogo privado do poeta como atitude de aproximação e cumplicidade na leitura do poema, razão esta pela qual as convenções e modelos tradicionais que acima referimos não funcionavam como adjuvantes de comunicação. No entanto, **convenção modelar, técnica ou regra**, ao contrário do que o modernismo exibiu, **não são factores proibitivos da inovação, da imaginação ou da originalidade**. Nesta linha de ideias, consideramos que o pós-modernismo teve e tem um papel importante na vertente humanista do percurso de consencionalização da redescoberta transformacional do passado literário articulada não só às possibilidades discursivas como à contextualidade paratextual ou transtextual. Linda Hutcheon releva-o no capítulo 11 de *A Poetics of Postmodernism*, intitulado «Discourse, power, ideology: humanism and postmodernism»:⁹⁰

What postmodernism's focus on its own context of enunciation has done is to foreground the way we talk and write within certain social, historical, and institutional (and

⁹⁰ [1988:184]

thus political and economical) frameworks. In other words, it has made us aware of «discourse».

Um dos aspectos relevantes como fio condutor da permanência histórica através da recriação em contexto presente, no que respeita a poesia é, pois, a causalidade institucional que se manifesta no discurso em aspectos como, por exemplo, a já referida **pertinência do som como base da prosódia, inerente à poesia desde as suas origens**, e que não deixou de estar presente na poesia experimental e linguística. Outro aspecto a considerar será o do uso tradicional da linguagem figurativa, do mais simples jogo de palavras à mais complexa metáfora, preconizado desde a antiguidade,⁹¹ e usado ao longo dos séculos. Qualquer dos dois exemplos nos dá conta do modo como o discurso nunca deixa de acompanhar, como elemento estabilizador, as mudanças de contexto ideológico ou sócio-político ou cultural, pois veicula uma performance na mente do leitor, quer a nível da leitura mental do som, suas possibilidades articulativas e de composição sonora, quer a nível da exploração da decifração vivencial do metafórico, e que desde sempre se encontraram aliados à poesia.

Assim, a actividade da **leitura**, ao criar o seu ritmo, a sua imagética, a sua coerência de desenvolvimento da retórica textual ou, ainda, a descoberta da lógica de um fio diegético, articula vários níveis estratológicos da mensagem e projecta-os num mesmo plano conferido pela leitura mental. Simultaneamente, articula também posturas em relação a uma **autoridade** e a um **reconhecimento** com a historicidade das influências dos poderes político, social, institucional, cultural e histórico, presentes como contextualidades inerentes à produção textual e sua recepção. Ou seja, tanto

⁹¹ Já referida por Aristóteles, na *Poética*: «Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falámos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem clareza». [XXII.138] [1990:136]

a produção como a recepção se movem, simultaneamente, inevitavelmente, tanto nas estratificações textuais como nas estratificações históricas.

Esta dupla movimentação manifesta-se tanto mais quanto maior a lacunaridade do texto em relação a possíveis referências, explícitas ou implícitas, à sua contextualidade mundivivencial. Na leitura de poesia, o facto de, ao ler um poema, o leitor se poder eventualmente apoiar, por exemplo, na solidez de uma cena ou de uma história contada, transporta-o para uma segurança que compensa o fechamento ou a dificuldade interpretativa, conferindo ao poema e ao leitor a solidez de uma intenção que lhes é tanto fundadora como próxima.

A presença desta **intenção de não arbitrariedade** liberta o leitor, em parte, da obrigação de construir ele próprio uma história que se oculte por trás do fechamento retórico e constitua um espaço de diegese que, aliás, nunca deixou de estar presente, de modo mais ou menos evidente, na narratividade que marca a lírica tradicional. Esta **narratividade lírica** alia-se, por vezes, a uma **referência ao quotidiano**, levada hoje a alguns extremos de insolência quase satírica, como na poesia de uma Adília Lopes, da qual destacamos, a esse propósito, os primeiros versos da segunda estrofe do poema «Anonimato e Autobiografia»⁹²:

Um poeta assinava os seus versos com o seu nome
mas um romance por ser autobiográfico
assinou com um pseudónimo pouco banal
contava no romance (e foi isto que o levou
a decidir-se por um pseudónimo)
que comia ao pequeno almoço
alheiras às rodela com salada de tomate

O exagero da identificação do romance com a autobiografia prosaica, desmistificada pela ficcionalização de um pseudónimo inventado,

contrapõe-se ironicamente à afirmação da poesia como veículo de uma falsa expressão autobiográfica, satirizando os subterfúgios através dos quais é superado o vazio prosaico.

Estruturar um verso ou as estrofes de um poema, criar um pequeno texto em prosa com características prosódicas tradicionais da poesia, ou introduzir num poema o banal quotidiano ou a lógica de representação da narrativa, são actos que conferem uma modelização poética que tem o poder de organizar impressões soltas dotando-as de uma **finalidade** sem a qual o mais livre dos mundos não provoca **sentido**. O leitor da viragem do milénio, o leitor inserido no mundo de expansão desindividualizadora da globalização, sente bem esta necessidade de encontrar um sentido de afirmação individual através de uma organização mundivivencial que, enraizada na tradição, se projecte numa dimensão também presente e pessoal. Anthony Giddens, em *O mundo na era da globalização*,⁹³ num capítulo intitulado «Tradição», aponta esta necessidade:

Tradição e costume, duas coisas que têm condicionado as vidas das pessoas durante uma boa parte da vida da História da Humanidade. No entanto, não deixa de ser notável que os académicos e os especialistas lhe dêem tão pouca atenção. Há discussões intermináveis sobre o que significa ser moderno, mas muito poucas acerca da tradição.[...]

O termo «tradição» no sentido que lhe é dado actualmente é, na realidade, um produto dos dois últimos séculos da Europa. [...] na Idade Média não existia a noção genérica de tradição. Não havia necessidade da palavra, precisamente porque tradição e costume estavam por toda a parte.⁹⁴

⁹² [2000:167]

⁹³ [2000:46 a 47]

⁹⁴ Sublinhados nossos.

Partindo destas constatações, que julgamos poder articular com o facto de a necessidade de recuperar a **tradição** surgir em proporção inversa à do avanço da globalização, cremos encontrar uma das razões que justificam estar a presenciar-se um **renascimento da narratividade na poesia**. O acto de renascer implica, em si mesmo, uma dupla atitude de transformação e génese em relação a um anterior nascimento ou existência, por isso aqui diferenciámos poesia narrativa de narratividade na poesia. Na verdade, o uso da narratividade ressurgiu, quer se manifeste em poemas breves quer em poemas longos, seja com métrica ou com verso livre, contando cenas breves ou sagas extensas, através de monólogos dramáticos ou diálogos do quotidiano, em linguagem corrente quotidiana ou em linguagem de tradição poética e, na maioria dos casos, alternando ou entrecruzando estes recursos. Ao contrário de há vinte anos atrás, é hoje comum abrir um livro de poesia acabado de publicar e encontrar nele a presença da narratividade, sejam os seus poemas da autoria de um dos poetas premiados pela atenção da edição e da crítica, seja uma obscura edição de autor.

Os factos assinalados levam-nos a considerar o ressurgimento do «contador de histórias», que referiremos ainda no capítulo dedicado à *Expansive Poetry*, e que recupera a **arte de contar** pormenores ou cenas de histórias de vidas, que se desenrolam em tempo quase sempre hodierno e em espaços que são familiares ao leitor. Contudo, esta característica, que se prevê confira uma maior abertura da poesia a um também maior número de leitores, não afasta desta uma certa complexidade e fechamento que ainda persistem, nascidos que foram da realidade fragmentária e da supremacia formal e dos elementos abstractos que ajudaram a configurar o modernismo. A atitude do fazer na **poesia modernista**, que atravessou todo o século vinte, **levou os poetas a esquecerem a sua origem de «shamânes», «aedos» ou «trovadores»**, a esquecerem o contar, na poesia, de uma história reconhecível como tal, e a preferirem o caminho indicado pela liberdade do

verso livre do romantismo à chamada de atenção para a factualidade, presente já, contudo, no poema em prosa simbolista.

Ao longo do Modernismo,⁹⁵ a **fragmentariedade** do texto estético e, portanto, do texto literário e do poema, constituiu um dos parâmetros mais regulares de uma realização modelar, realização esta que se apoiava na rejeição de uma visão globalitária da realidade, tanto da expressão artística como da própria linguagem que a configura. O espaço da página onde se inscrevia o poema podia ser considerado como equivalente à tela dos movimentos pictóricos de índole abstraccionista e fragmentária de escolas como o dadaísmo ou o cubismo. Predominava a arte abstracta, qualquer que fosse o assunto ou a temática, e a linguagem canalizava-se para representações simbólicas resultantes de uma reconversão do pragmatismo da mensagem através dessas representações simbólicas veiculadas e manipuladas pelos sentidos, pelas transmutações de memórias e pela dimensão onírica do pensamento. Do romantismo ao simbolismo e ao surrealismo se foi construindo esta **atitude modelar centrada no hermetismo** e da qual os poetas estavam conscientes, de modo evidente, de meados a finais do século vinte, quer pela mera prática poética, quer pela presença da metalinguagem na poesia, como o indicam, a título exemplar, nos versos de Jorge de Sena, em 1961, no quarto dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*,⁹⁶ ou nas palavras de Fernando Guimarães, em 1996, em *As Quatro Idades*:⁹⁷

⁹⁵ Consideramos aqui, designadas por um único termo mais abrangente, as diferentes possibilidades de fases do modernismo, referindo-nos a um lapso de tempo que vai do início do século vinte a finais dos anos setenta, início dos anos oitenta, considere-se ou não o pós-modernismo como uma fase do modernismo.

⁹⁶ [1979:108]; in *Antologia da Poesia Portuguesa - 1940-1977*, 1º volume, de M. Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro.

⁹⁷ [1996:90]

De Jorge de Sena:

IV

AMÁTIA

Timbórica, morfía, ó persefessa,
meláina, andrófona, repitimbídia,
ó basilissa, ó scótia, masturlídia,
amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,
luni-rosácea lambidando erídia
erínia, erítia, erótia, erânia, egídia,
eurínoma, ambológera, donlessa.

Àres, Hefáistos, Adonísio, tutos
alipigmaios, atilícios, futos
da lívia damitada, organissanta,

agonimais se esgorem morituros,
necrotentavos de escancárias duros,
tantisqua abradimembra a teia canta.

De Fernando Guimarães:

O autor deu instruções para que o seu livro, logo que ficasse concluído, se mantivesse fora do alcance de todos aqueles que o quisessem ler, por mais interessados que estivessem. Mas, pouco a pouco, insinuou-se no seu espírito a suspeita de que poderiam imaginar que cada uma das suas páginas não passasse de um amontoado de palavras, talvez sem qualquer sentido, dado que seria de prever que desconfiassem da razão por que tinham sido impedidos de as ler.

Tal como do soneto de Jorge de Sena, de 1979, apesar de aparentemente transgressivo e enraizado na poesia linguística, se não encontram ausentes as referências temáticas e formais ao classicismo renascentista, também no poema em prosa, de Fernando Guimarães, de 1996, a ironia do medo do hermetismo aponta a dedo a preocupação implícita com a originalidade, apesar do uso da metalinguagem na pseudo-reflexão poética do «imaginar».

Era natural que, em tal contextualização abstraccionista, fragmentária e hermética, a narrativa, como «contar de uma história», manifestasse procedimentos retóricos como, por exemplo, a desconstrução da linha diegética e da própria gramática textual ou, ainda, a insistência na representação simbólica e hermética de personagens com funcionalidade narrativa propositadamente ambígua. Parecia ter-se esquecido definitivamente, na **poesia**, a **arte de contar uma história** na qual as tradicionais componentes de espaço, tempo, personagens e acção surgissem definidas e identificáveis. Parecia ter-se abandonado o **discurso como dizer de uma história** para se transformar o próprio discurso nessa história, tal a sua desconstrução linguística ou desviantes obscuras da finalidade metalinguística, por exemplo. É, portanto, natural que o poema também sugerisse, tal como a narrativa, um **apagamento da narratividade tradicional** e revelasse, pela sua abstracção, originalidade, inesperado ou irreverência, a recusa de uma relação evidente de conexão ou de causalidade entre o mundo factual e a sua representação ficcional.⁹⁸

Na realidade, as mudanças, mesmo que aparentemente revolucionárias, mesmo que aparentemente negando a actividade do passado, acabam sempre por ser mais uma mudança que não deixa de se

⁹⁸ Utilizamos o termo «ficção» na sua dimensão de relação directa com a arte da linguagem, consideradas estas como determinantes da ficcionalidade, segundo referência a G. Genette, em *Fiction et Diction*, [1991: 19 e ss].

apoiar-se fundamentalmente em pormenores, detalhes, retábulos e variantes do próprio passado, e os escritores do século vinte tiveram e têm disso consciência, como o indicia o primeiro parágrafo do conto «Holanda», em *Os Passos em Volta*,⁹⁹ de Herberto Helder:

Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. Contudo, a sua alma é atravessada por um sopro de qualidade original. Tem a alma perdida - é um inocente que maneja o fogo infernal. Abre-se no fundo da sua meditação holandesa um grande lago. A solidão - e em volta passeiam vacas. A Holanda agora é isto: vacas, e ao centro - o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado.

O enraizamento no espaço e no tempo do passado pode ser sempre considerado como um veículo para o despoletamento ou para a libertação da inocência original da criatividade, mesmo que esta se configure nas origens mais remotas do literário. No que respeita à poesia, consideramos, por exemplo, que ao longo do Modernismo ela não perdeu nunca uma das suas características fundamentais e fundadoras: a **pertinência da sonoridade** que encanta o «leitor-ouvinte» e com ele brinca. Se existe uma lógica de permanência e de identificação na e da poesia, ela estará, certamente, na razão do ser mais remoto da própria poesia, ou seja, no modo como o poema soa e no modo por que canta, como atrás referimos e exemplificámos. Cremos ser esta afirmação tão válida para uma cantiga de amigo como para um soneto renascentista, para um poema em verso branco do romantismo ou, ainda, para um poema - linguístico ou experimental que seja - do modernismo. Porque a poesia foi, é e será para ser ouvida, pela dicção da voz de outrem ou pela voz mental de um solitário silêncio individual. A poesia é activa e pede a acção de uma performance da sonoridade da sua

⁹⁹ [1963:17]

leitura; pede a modulação do seu som no tempo ou nos tempos; pede a musicalidade da palavra, ou da frase, ou das frases, simultaneamente provinda e realizada nas leituras da imaginação das suas sonoridades. R. T. Jones, em *Studying Poetry*,¹⁰⁰ põe nestas a tónica do seu estudo e comenta:

Though I offer no definition of poetry, I hope to show it can be recognised.[...]

A poem, like a musical composition, is not a group of marks on paper, but an experience recreated by following - as carefully, intelligently, and imaginatively as one can - the indications given by the printed notation.

Em muitos dos poemas de poetas portugueses, sobretudo a partir dos anos oitenta, encontramos, adentro do uso da metalinguagem, referência à musicalidade na poesia. É, pois, possível que, no próprio poema, se desenhe a pauta simultânea do som e da evocação do som, da referência à musicalidade e da própria musicalidade e, até, da negação de sonoridade que a provoca, de que damos exemplo com um poema de *A Casa, a Escuridão*,¹⁰¹ de José Luís Peixoto:

os versos são os degraus da escada que o príncipe
desce devagar. o seu pé direito está sobre esta palavra.

antes dos versos, estava o quarto e a janela. o príncipe
desce devagar. o seu pé esquerdo está sobre esta palavra.

entra no interior da casa. ouve-se a noite. não se ouve
o coração do príncipe. ouve-se, neste verso, o seu pé direito.

¹⁰⁰ [1986:5 e 32]

¹⁰¹ [2002:50]

Curiosamente, os «versos» funcionam como metáfora dos «degraus», e vice-versa, tal como acontece com o «pé» e a «palavra», situando-se num espaço sem limites configurado pela noite, onde se ouve e se não ouve a vida e a poesia, no poema metonimizadas como «coração de príncipe» e «verso». A articulação entre a «factualidade ficcionada» e o apontar da feitura dessa ficcionalização encontram o seu registo poético perfeito não só no ritmo métrico e na pertinência de sonoridades do poema, mas também na musicalidade que se desprende das palavras e das acções descritas.

Estando a **musicalidade** intimamente ligada ao **ritmo mnemónico do contar**, cremos que a geral secundarização da poesia narrativa,¹⁰² por parte dos poetas do modernismo, se deveu ao abandono de modelos fixos e rígidos tradicionais em proveito do ênfase dado à desconstrução da gramática textual, ao hermetismo simbólico ou à instrumentalização lúdica da linguagem, como acima referimos. O apelo ao irracional poético e à apresentação e conjugação da representação de impossibilidades sobrepõe-se à necessária presença de um mínimo de plausibilidade lógica, temática e sequencial, próxima da factualidade, requeridos tanto pela poesia narrativa como pela presença da narratividade na poesia.

Poderá objectar-se que poemas como *Leonorana*, de Ana Hatherly, de 1979,¹⁰³ apesar da ausência de uma lógica articulada pela frase, se aproximam da narratividade. Vejamos algumas das «XXXI variações»:

¹⁰² Salvaguardamos aqui a existência constante de poesia narrativa em publicações de poetas populares e de poetas não consagrados ou periféricos, no sentido de não acompanhamento de cânones que lhes eram contemporâneos, em relação aos quais a poesia narrativa poderia ser posicionada como «fora de moda», considerada por nós «moda» no sentido de predominância de configurações estéticas vigentes e referentes a determinantes de periodologia literária.

¹⁰³ [1979:93 a 100]; de *Anagramático*, de 1970, in *Antologia da Poesia Portuguesa - 1940-1977*, 2º volume, de M. Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro.

VRIAÇÃO II

quando leonor pela manhã estava nua
acorda e sente essa verdura irmã da
formosura das fontes e da verdura
estende o pé e pisa o chão descalça
e treme de verdura pela formosura da
manhã primeiro jacto da fonte de verdura
seu pé descalço treme de frio como tremem
as faces da verdura abrindo suas bocas
à aragem fria da manhã segura como a
fonte segura da verdura da aurora e nua
como leonor fremente pela verdura e tão
formosa como a fonte que irrompe de
súbito como o dia estende o pé descalço
para fora do leito da fundura da noite
em que dormem as fontes a verdura a
formosura e leonor insegura ergue-se a
caminho pela verdura e na verdura colhe
formosura vai para a fonte nua

VARIAÇÃO XX

VARIAÇÃO XXX

Escrevo leonor porque descrevo e descrevo porque escrevendo o
tempo inscreve-se nas linhas imaginárias por onde escrevo o
que descrevo

as parábolas

Apesar da presença, na «Variação II», de um esboço paródico da sugestão de narratividade presente no mote e nas voltas camonianas, no entanto, o uso simultâneo, ao longo do poema, da intertextualidade, da metalinguagem, da poesia linguística e da poesia gráfica experimental, aliados à ausência da relação do protagonismo de uma personagem com uma factualidade que não seja a de uma existência literária evocada, confere-lhe um distanciamento dos elementos narratológicos que entendemos necessários à consideração da **existência da presença da narratividade na poesia**, ou seja, a coexistência de personagem, acção e espaço, aliados a uma diegese, mesmo que implícita ou esboçada.¹⁰⁴ Consideramos ainda esse distanciamento mesmo em relação aos objectivos que uma *Expansive Poetry* havia de praticar e preconizar, ao utilizar e defender o alargamento do uso simultâneo das possibilidades formais da poesia e da narratividade, com o objectivo de conferir à poesia uma maior abertura e clareza, em função do alargamento do público receptor das suas realizações.

Cremos, pois, no que à narratividade se refere, não poder considerar como tradicionalmente narrativo um poema como *Leonorana*, de Ana Hatherly. Consideramos, ainda, que a presença da narratividade na poesia secundariza o pastiche e a interacção entre elementos na qual não exista relação de plausibilidade ou nexo de causalidade. Ora, constituindo a ausência destas relações e destes nexos o cerne da atitude fragmentária

modernista, é natural que a narratividade tenha sido subvalorizada, só vindo a começar a ser recuperada e transformada pela prática dos poetas do pós-modernismo.¹⁰⁵

Na realidade, o poeta finissecular, ao reassumir no seu poema o contar de uma história, ou mesmo o simples descrever de uma cena ou a anotação de um episódio vivencial, bem como ao investir no poder da linguagem ao serviço de combinações inerentes a um objectivo de **funcionalidade pragmática**, está automaticamente a devolver à palavra, à frase, à linguagem e à gramática textual do poema, uma **autoridade** e um certo número de **convenções** que o modernismo deixara em segundo plano. Esta autoridade, estas convenções, são, obviamente, recuperadas em contextos e com associações diferentes e diversificadas, o que vem permitir conectar a essencialidade da ficção com a arte da linguagem, numa dimensão que permite, pela sua realização em simultaneidade com processos de representação e verosimilhança, o ressurgir de uma lírica narrativa, tanto na poesia narrativa como na presença da narratividade na poesia. Como exemplo de poesia narrativa dos anos noventa, apresentamos um excerto «canto» 23 de *Segundo Livro de Ishtar*,¹⁰⁶ de Carlos Nogueira Fino, que conta a epopeia de Gilgamesh pela voz de um sujeito lírico que ora se confunde com um narrador heterodiegético, ora com um narrador-personagem face à sua própria autodiegese:

só uma ave amava a tua face
só uma pétala
a luz descia pelo rio etérea e despojada
como um sinal submerso
os pulsos quando

¹⁰⁴ Cf. «Conjunturas», no Anexo.

¹⁰⁵ Não entrando em discussões ou debates sobre o termo «pós-modernismo», limitamo-nos aqui a utilizá-lo na medida e no sentido em que a vulgarização do mesmo suplanta esses mesmos debates, como já anteriormente referido.

¹⁰⁶ [1994:29]

se abrem
inundam-nos a boca as manhãs desfalecem

atrás das tuas armas
que silêncios escondes
que ímpetos seguras intactos sob os músculos

a cidade era uruk
e tinha quatro torres e quatro bailarinas
mortas nos odores

Confrontando-se com a «epopeia de Gilgamesh» e textos similares de **poesia narrativa**, os poemas nos quais considerámos a **presença da narratividade** não sustentam uma narrativa na qual se possam reconhecer os elementos narratológicos que tradicionalmente a configuram, mas apenas alguns desses elementos, e/ou em parte sugeridos, como no caso do poema «À tarde esquecido de mim»,¹⁰⁷ de *A Arma do Rosto*, de Paulo José Miranda:

Julgo ser capaz de ficar toda a tarde esquecido de mim
Sentado nesta mesa da Pastelaria do Largo de São Paulo de frente à igreja
Do santo meu homónimo e a única que frequento
Quatro vezes por ano no início das estações.
Mas tenho este compromisso e antes dele o silêncio de Cristo espera-me
Para depois partir ao encontro de mais uma dor de um fim de cigarro qualquer.
Os mendigos na Praça entreajudam-se nessa hora de repouso sob as árvores
pedem-me o tabaco que partilham com o pão de Deus e agradecem
na igreja o seu deserto atinge-me com lágrimas de emoção
como se só eu fosse esperado pelo Filho e pelo Pai nessa hora.
vinte vinte e cinco minutos depois regresso ao sol insuportável das três

¹⁰⁷ [1998:48]

já não me queixo da vida e desculpo os gestos mais vis das pessoas
julgo ser capaz de ficar toda a tarde esquecido de mim.

O longo poema em «cantos» de Carlos Nogueira Fino, apesar de ser portador de uma linguagem e de uma imagética que o aproxima de uma dimensão lírica, apoia-se numa diegese de fragmentariedade épica que permite o contar pormenorizado de personagens e acções de uma longa história em sequências de progressão da história. O poema de Paulo José Miranda, pelo contrário, embora usando uma retórica textual e linguística mais próxima da narrativa, acaba apenas por sugerir personagens e acções pontuais de uma cena esboçada que acabam por não despoletar a dialogia narrativa, por isso o consideramos como um poema possuidor de narratividade e não um poema narrativo.

Leonard Schwartz, em *A Flicker at the Edge of Things*,¹⁰⁸ referindo-se à poesia nos E.U.A., nos anos noventa, sintetiza do seguinte modo aquilo que ele considera serem duas linhas fundamentais da epistemologia do poema:

To state the matter more simply: on one hand, the daily self, posited in a routine and unproblematic manner, achieving its occasional epiphanies in a routine and unproblematic manner, glancing out of the window at a bird or a worm and seeing itself; on the other hand, those poetries [...] in which a system of interlocking parts operates without an atomized self at its center[...]. Two epistemologies of the poem - the self at the window, finding its words in the need to express: or else the materiality of found and unfound language organized through an impersonal science or magic: aspects of the same imperative of immediacy.¹⁰⁹

¹⁰⁸ SCHWARTZ [1998: 12]

¹⁰⁹ Sublinhados nossos.

Embora não concordando com a consideração dicotómica, sempre restritiva e redutora, a formulação de Leonard Schwartz tem a virtude de relevar uma visão do transcendental na poesia dos anos noventa que acaba por ser uma espécie de síntese entre o «eu» e a «negação do eu». Exprime, assim, implicitamente, um alerta para esta síntese bipolar como um caminho de divergência clarificadora em relação à tradicional visão do transcendental como algo, objecto ou ser, que se situa fora, ou para além, do «eu que pensa». Consideramos esta ilação importante para o pensar da narratividade na poesia da viragem do milénio porque, justamente, a presença da narratividade vem apontar para um caminho onde a poesia se preocupa menos com a universalidade, com as ideologias ou com a filosofia, e contempla prioritariamente a proximidade com o ser vivo, com o tornar visível a percepção do eu e do mundo, e do eu no mundo, como modo e meio de tornar também visíveis, e vivíveis, valores sociais e individuais que se esfumam lentamente no hoje do espriar do mundo global.

Apesar desta objecção, concordamos com a conclusão que Leonard Schwartz apresenta, quando argumenta que, segundo ele, **a poesia é hoje um melhor e mais eficaz veículo de transporte do transcendental, uma vez que mais próxima do «humano respirar»:**¹¹⁰

Everything is dead, no question. But when by definition
everything is dead, by the same logic nothing is dead. Above
all, it's a question of overcoming our own projections of the
void.

Cremos que tanto o movimento da «Expansive Poetry», nos E.U.A., como o reassumir progressivo, desde finais dos anos setenta, da narratividade na poesia europeia, representam uma necessidade de estabelecer como que uma relação de defesa da individualidade, através de

¹¹⁰ [1998:13]

uma relação de proximidade ou de contiguidade entre o eu que pensa, com a pessoalidade das suas raízes, e o contexto mundial de desenraizamento impessoal, massificante. Neste desajustamento, a **poesia narrativa** funciona, adentro da expressão estética, adentro da expressão literária, como a vereda de ilusória segurança conducente ao **reajustar de uma paisagem imaginária** que liberta da tirania de uma igualdade de aparências, recriando as histórias pessoais em função do homem como ser possuidor da sua história e da sua História. Esboça-as, pois, no «imperfeito presente» do contar, e não como personagem indiferenciada de referência a um imposto «presente absoluto» que lhe é imposto pela configuração sócio-política e económico-cultural da hodiernidade. Deste modo, delineia-se como possível possuir a história na História, numa fuga para dentro e para fora do inexplicável, através da magia ou do feitiço da palavra poética contada, que tudo mostra sem explicar, como pode subentender-se de algumas frases de Manuel Alegre em «O que sei de poesia»¹¹¹:

Não sei falar de literatura. Não sei se sei falar de poesia.
Sobretudo não sei se a poesia tem alguma coisa a ver com a
literatura. Talvez esteja antes ou depois da literatura. [...]
Talvez o poeta, afinal, não seja muito diferente daquele sujeito
que vemos nas tribos primitivas, de plumas na cabeça,
repetindo palavras mágicas enquanto dança e pula ao ritmo de
um tambor. O poeta é esse feiticeiro. Dança com palavras ao
som de um ritmo que só ele entende. Ou é talvez o adivinho.

Tal como as palavras mágicas dos adivinhos, a estabilidade da representação, o conforto de ver surgir no espelho o reflexo, tanto do presente de si próprio como da pertença a um passado cultural e histórico que especificamente lhe pertence desde a origem mágica dos mundos, encontrá-las-á, paradoxalmente, o leitor de poesia, no **reconhecimento das**

¹¹¹ [1997:743]

convenções que conferem a segurança de uma espécie de novo realismo, e que sugerem a **estabilidade da purificação do presente**, tanto como preenchem o vazio provocado pelas rupturas com a diferença. O imaginário aniquila o imediato e altera a condição humana, mas **o imaginário contado** recupera para o imediato a dimensão humana, a devolução da segurança secular das histórias contadas, ou, ainda, a dimensão de proximidade entre o divino e o humano da missão das palavras dos «shâmanes».

2. LIBERTAÇÃO E DESEJO DE MUDANÇA

Pode frequentemente ler-se, ou ouvir-se dizer, em publicações de índole ensaística ou em produções audiovisuais mediáticas, que o mundo de hoje atravessa uma época intrincada e penosa na qual os valores humanos e históricos se encontram subvertidos, atitude esta que acaba por provocar um olhar para o passado em busca de equilíbrio. Como exemplo, referimos a ideologia da sociedade de mercado aplicada ao domínio da arte, no designado «pós-modernismo», aplicação essa provinda do desfazamento entre o modernismo na arte e a modernidade política, económica e social.

No âmbito da arte, como em outros, olhar o passado pode tornar-se contraproducente e enganador, na medida em que, pela **dinâmica de recuperação** que implica, induz à convicção de um falso avanço ou progresso, o que, no dizer de Gérard Conio, em *L'Art contre les masses*,¹¹² vem impedir a lucidez crítica e autoreflexiva do caminho que deve construir o futuro sem cair na vulgaridade de nostálgicas repetições. Ao ser humano de hoje interessa, sobretudo, o hoje e o amanhã, ou seja, uma certa hipótese

¹¹² [2003:v e ss]; consulte-se, ainda, entrevista na web: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/conio.htm>

de resistência às transformações mundiais e culturais, ou seja, ainda, encontrar um ponto de **referência** para olhar o futuro sem ter que limitar-se apenas a lamentar ou copiar o passado.

Ultrapassar os obstáculos que são, por um lado, a herança do passado, e, por outro lado, a oposição à modernidade social e política - é sob esta perspectiva individualizante de desejo de libertação de uma criação artística e de defesa da poesia e do seu fazer como valor espiritual acessível, contra o materialismo social, que nos interessa ler a poesia como **criatividade** endógena e individualizadora, e não como especulação exógena colectiva.

No entanto, a expressão poética reflecte sempre, tal como outra expressão artística, a movimentação de um sistema de acção colectivo que engloba, por exemplo, dimensões políticas ou sociais. Nos anos sessenta e setenta, o escritor, como indivíduo, tende, de certo modo, a apagar-se para dar lugar a uma espécie de parte colectiva de empenho de trabalho de grupo, a que não foram alheias razões de intervenção política, o que levou, julgamos, pelo menos em parte, à recusa da subjectividade, relevante na poesia. É por isso que, em Portugal, a produção poética, **sobretudo após o 25 de Abril de 1974**, tem vindo a demonstrar, nas suas mais diversas realizações, claros indícios de uma certa desorientação que espelha tanto a situação sócio-política do país como a crise generalizada do pensamento, da actuação económica e da cultura, não exclusivamente portuguesas, não apenas ocidentais, mas até, também, mundiais.

O resultado da situação acima mencionada foi, sobretudo nos **anos oitenta**, o de uma poesia mais desprovida de certezas ou orientações definidas, cujo provável denominador comum terá sido o retorno a um classicismo conceptual que se adivinhava já, apesar da anterior aposta na novidade da vanguarda da poesia experimental ou da vertente de poesia linguística, maioritariamente nos **anos sessenta**. Recuemos, pois, por momentos, até à indiscutível baliza que constituiu o 25 de Abril de 1974 em Portugal, pois é a partir desta data que os poetas portugueses mais sentem o

impulso ideológico que - agora não aprisionado e sem desculpas - devia surgir, sem constrições, à luz do dia.

Não queremos deixar de mencionar o trabalho poético de escritores como Manuel Alegre, Natália Correia, António Ramos Rosa, João Rui de Sousa, Casimiro de Brito ou José Manuel Mendes, entre muitos outros, que antes já da revolução de Abril publicavam textos de ideologia anti-fascista e que contribuíram, como vates interventores, para a libertação da poesia sob as restrições do fascismo. Queremos, no entanto, e de sobremaneira, realçar que, passada a euforia revolucionária, esses poetas se vão progressivamente inserir numa talvez um tanto disfórica verdade humana que se imiscui na visão iluminada e profética do desejo de mudança, expresso na poesia destes poetas. Na sua realização global, a poesia referida vai construindo e constituindo uma **nova visão da poesia e do mundo que havia de ser explorada no pós-25 de Abril**. Manuel Frias Martins, em *10 anos de poesia em Portugal / 1974-1984 / leitura de uma década*¹¹³ afirmou a este propósito:

Mais do que um conhecimento do presente em liberdade, a poesia dos militantes políticos antifascistas oferece-se como a memória desse presente. É uma poesia de gesta heróica que nós pressentimos em cada vocábulo, em cada emoção moldada pelo intelecto, ou, mais frequentemente, derramando na linguagem o ímpeto de justiça, de liberdade e as (des)razões da opressão.¹¹⁴

Não deixa de ser curioso que as razões apontadas por Frias Martins, em relação à produção poética do segundo quinquénio dos anos setenta, e que realçam «tantos outros textos afirmativos da reposição no palco da História do drama do homem individual em luta pela sua própria

¹¹³ [1985:18]

¹¹⁴ Sublinhados nossos.

dignificação social»,¹¹⁵ voltem, cerca de **vinte anos depois**, a fazer-se sentir como objectivos prementes da poesia, desta feita não apenas em Portugal mas também noutros países, face ao inimigo comum chamado globalização.

A poesia deste período, e embora por razões diferentes, sai dos círculos elitistas ocultos para a vida quotidiana, é cantada e vivida, conta histórias - então de liberdade e libertação, agora do quotidiano - numa linguagem que se simplifica para que o povo facilmente a compreenda. Não estamos muito longe dos objectivos da ***Expansive Poetry*, nos E.U.A dos anos oitenta**, ou da tónica na **narratividade na poesia portuguesa dos anos mais recentes**. Mas que aconteceu de permeio?

Nem dez anos haviam decorrido após a Revolução, e como estávamos já longe do didactismo e da simplicidade popular de um José Carlos Ary dos Santos. Curiosamente, dez anos mais e esse didactismo, essa simplicidade, seriam renovados, em contexto e com objectivos pragmáticos diversos mas com a intenção pragmática de maior divulgação e acessibilidade, embora com objectivos diversos..

O pragmatismo e o didactismo ideológico-políticos pré e pós-revolucionários depressa se esgotam no que de prática ideológica e difusão panfletária haviam sido úteis. Consequentemente, tanto o espaço da página do poema como os jogos da sua linguagem não podem já ser retomados como desinibidores de um cansaço que pouco diálogo receptor provocara. Quanto aos leitores, cada qual está mais empenhado em provar realizações e dimensões de actividade e lugar na nova sociedade, mais ou menos iludidos ou desiludidos com o desenvolver dos acontecimentos. E a poesia voltaria a viver, quase exclusiva e predominantemente, nos espaços fechados dos meios académicos, críticos e especializados. Cada vez mais o ideológico, o social, o político e, até, o ético, ou desaparecem do poema, ou o sustentam através do humor, da ironia ou da paródia, ou o arreigam em suportes de

¹¹⁵ [1985:19]

recuperação. Estamos a caminho da controvérsia sobre a existência ou não de um pós-modernismo desinibidor de um cansaço pós-revolucionário que pouco diálogo provocara aquando da sua recepção.

Gostaríamos de exemplificar brevemente o percurso a que aludimos através do confronto de poemas de Manuel Alegre e de António Ramos Rosa,¹¹⁶ escritos antes e após o 25 de Abril. Assim, seleccionámos, de Manuel Alegre, primeiramente as duas últimas estrofes de «Bicicleta de recados», de *Praça da Canção*, de 1965,¹¹⁷ e em seguida «Herberto Helder em visita», de *Coimbra Nunca Vista*, de 1995¹¹⁸:

Desde o Minho ao Algarve
eu vou pelos caminhos.
E vêm homens perguntar se houve milagre
perguntam pela chuva que já tarda
perguntam pelos filhos que foram à guerra
perguntam pelo sol perguntam pela vida
e vêm homens espantados às janelas
ouvir o meu recado ouvir minha canção.

Porque eu trago notícias de todos os filhos
eu trago a chuva e o sol e a promessa dos trigos
e um cesto carregado de vindima
eu trago a vida
na minha bicicleta de recados
atravessando a madrugada dos poemas

¹¹⁶ Tanto Manuel Alegre como António Ramos Rosa escreveram textos paradigmáticos do percurso de um fazer que pretendemos exemplificar. Justificamos a exclusão de tantos outros textos e de tantos outros autores, que com estes constituem paradigma, não só pelo próprio carácter exemplar e pontual que, no contexto do presente capítulo, representam, como também por uma nossa preferência pessoal, da qual, voltamos a salientar, não abdicámos no decorrer do presente trabalho.

¹¹⁷ [1997:49], ed. orig. 1965

¹¹⁸ [1995:71]

É bem visível, neste poema, a dinâmica renovadora do arauto que cruza sem cesar a «madrugada dos poemas», levando «recados» e «canções», numa projecção de movimento físico, tornado circular pela bicicleta que percorre o país, e de movimento mental pelas promessas de paz, «trigo» e «vida». A este movimento quase centrífugo corresponde o movimento centrípeto da resposta dos que, imóveis como o seu país, o arauto esperam para se lhe confessar, para saber esperanças e novas dos seus mundos perdidos ou ansiados. É nítida, nos dois últimos versos, a síntese da intervenção goethiana do poeta, que alia o fazer da poesia a objectivos de índole interventiva político-social.

Paradigma de tantos poemas escritos em 1965 na *Praça da Canção*, e em 1967, em *O Canto e as Armas*, a poesia de Manuel Alegre é um dos lugares onde se processa, nos **anos setenta e oitenta**, a transição para uma poética mais afastada da esperança e da convicção da intervenção política, como germen de liberdade, e mais próxima da memória dos lugares, da reflexão metalinguística e da intertextualidade, como genoma de revivificação cultural e poética, de que é exemplo o já referido poema «Herberto Helder em visita», de *Coimbra Nunca Vista*, de 1995:

Pela noite adiante ele trazia
Uma metáfora cosmopolita
Era a Europa e o poema onde floria
Rosa a rosa a palavra nunca escrita.

Comboios de Antuérpia vadiagem
Do ser como pastor de poesia.
Ou Bruxelas da noite - essa viagem
Onde o poema a si mesmo se fazia.
Pela noite adiante de repente
Coimbra era uma Europa loucamente
tocada por um ritmo por um rito.

Era o oculto tremor de uma grafia.
Pela noite adiante ele escrevia
rosa a rosa o poema nunca escrito

Para além da transferência da temática da ideologia para uma dimensão estética e privada, que convoca a memória das pessoas e lugares, parece-nos nítida a dimensão intertextual, não apenas no uso da citação mas pelo que nos parece implicitamente existir de evocação, sobretudo, de *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder. Não queremos deixar de referir o campo lexical construído a partir das palavras «metáfora», «poema», «palavra», «escrita», «poesia», «escrevia» que indicia uma poética inscrita no próprio poema e que, em outros poemas de *Coimbra Nunca Vista*, adquire uma dimensão mais evidentemente metalinguística.

Contrariamente a Manuel Alegre, António Ramos Rosa cedo abandona uma poesia cuja temática está ligada à intervenção contra a injustiça fascista, presente sobretudo em *O Grito Claro*,¹¹⁹ de 1958 e *Viagem através de uma nebulosa*,¹²⁰ de 1960, encaminhando-a para a ansiedade do fazer poético e do encontro com a palavra e o seu espaço, e vindo a produzir uma obra de cariz metalinguístico das mais regulares e vincadas das últimas três décadas do século. Escolhemos, como exemplo da sua primeira e curta fase inicial, um pequeno excerto do longo e epocalmente paradigmático poema «O boi da paciência»:¹²¹

Noite dos limites e das esquinas nos ombros
Noite por de mais aguentada co filosofia a mais
Que faz o boi da paciência aqui?
Que fazemos nós aqui?
Este espectáculo que não vem anunciado

¹¹⁹ [2001:15 a 26]

¹²⁰ [2001:27 a 36]

todos os dias cumprido com as leis do diabo
todos os dias metido pelos olhos adentro
Numa evidência que nos cega
Até quando?

No entanto, no mesmo livro, já António Ramos Rosa escrevia:¹²²

Em qualquer parte um homem
discretamente morre.

Ergueu uma flor.
Levantou uma cidade.

Enquanto o sol perdura
ou uma nuvem passa
surge uma nova imagem.

Em qualquer parte um homem
abre o seu punho e ri.

Estava aberto o caminho para *Estou vivo e escrevo sol*, publicado em 1966, destinado a ser um dos marcos da obra de Ramos Rosa e cujo título, se nos é permitida a sinédoque, iluminaria toda a sua obra futura com o dizer do silêncio e do sol das palavras.

Pretendemos, com o exemplo de poemas destes dois autores, realçar duas posturas opostas na poesia que rodeou a Revolução de Abril e a que a maioria dos poetas não fugiu, mais ou menos aberta e empenhadamente que fosse mas, também, que a todos acabou por projectar para sendas outras, passado que foi o período pós-revolucionário.

¹²¹ [2001:23], orig. 1958.

3. DIMENSÃO CRÍTICA, METALINGUÍSTICA E PICTÓRICA

O cansaço da poesia nas suas temáticas social, política e filosófica não originou apenas o desvio para o trabalho com uma **temática metalinguística**, que corresponde a uma simbiose entre o discurso teórico e o discurso estético, e que havia de prolongar-se na poesia portuguesa ao longo dos anos oitenta e noventa, corporizando mesmo, no poema, para além de **discurso teórico**, por vezes um **discurso crítico**. As definições de poética, poema, poeta, escrita, retórica, escritor, leitor e outras estão presentes com relevância em grande parte dos autores consagrados dos anos oitenta e noventa, de tal modo que a nossa escolha tem, forçosamente, um cunho restritivo e uma marca pessoal. Assim, transcrevemos dois excertos do poema monoestrófico de Nuno Júdice, «Princípio de Retórica», de *As Regras da perspectiva*, de 1990:¹²³

Na música, a perfeição tem o nome de
harmonia; pelo menos na estética clássica,
cujo cânone obedece às leis da natureza. Na
poesia, porém, essa regra nem sempre se
verifica; e ver-se-á, na análise do poema,
a dissonância entre as palavras e o mundo
quebrar a vontade da beleza, e trazer
de volta a inquietação do inacabado, ou
do que nunca chega a começar. [...]

[...] Não há aqui repetição, mas a nostalgia
do único, um arquétipo que se confunde com a imagem
inscrita no fundo da memória, de que todas

¹²² [2001:17], orig. 1958.

¹²³ [2000:380]

as outras constituem o reflexo degradado. O verso,
porém, não faz senão romper essa totalidade,
lembrando na insistência da sílaba a
pura impossibilidade de regresso; e na matéria
verbal da estrofe encontro, mais do que
o presente, um rosto usado
como o amor que me obriga ao passado.

É aparentemente óbvia a abordagem, no poema, da enumeração de questões pertencentes habitualmente, no século vinte, ao domínio da teoria da literatura, como a noção de estética ou de cânone, a musicalidade do verso, a análise literária, a representação em poesia, a relação entre som e sentido, os arquétipos, o verso e a métrica, os campos lexicais. No entanto, e sobretudo na metáfora dos últimos dois versos, o leitor é livre de descobrir no poema uma poética do próprio poema, que a menciona, ou, por exemplo, relacionar analogicamente o poema com as poéticas dos escritores anteriores ao século vinte e, então, reler o poema com o sorriso de quem recria uma tripla dimensão muito sua.

A utilização da metalinguagem na poesia portuguesa dos anos oitenta e noventa espelha, talvez, uma necessidade de **reflectir sobre o poema e reflectir sobre a poesia**, mas também a premência de **reflectir sobre a cultura**, de pensar experiências estéticas paralelas, na literatura do **passado** ou numa **relação interartes**, o que constituiu uma das variações preferidas pelos poetas no uso do recurso à **intertextualidade**, implícita ou explícita no poema. A este propósito, refere Manuel Frias Martins em *10 anos de poesia em Portugal / 1974-1984 / leitura de uma década*:¹²⁴

Remeter o acto criador para o espaço envolvente da sua
consciência teórica, bem como para o suporte intelectual do seu

¹²⁴ [1985:100]

substrato teórico, equivale a legitimizar a composição de cada poema como se de uma arte poética se tratasse.

[...] É este entendimento da escrita e do seu modelo biológico que assegura a unidade do cruzar do poema com a reflexão teórica.¹²⁵

Esta síntese da atitude referida por nós a propósito do uso da **metalinguagem** pode perspectivar-se, também, numa relação com o discurso estético no poema, por vezes criando-se mesmo o poema a partir de uma realização estética, seja pictórica ou outra. O texto surge, também, e frequentemente, subvertido no seu plano de **especificidade estética** através de procedimentos retóricos conectados com a descrição, a dramatização ou a visualização, como o recurso ao diálogo, à *ekphrasis* ou à citação. Esta preocupação implícita parece-nos menos uma realização pós-moderna - uma vez que transforma e nega o reconhecimento da forma estética de *per si* - e ser mais, já, o denunciar da aproximação reconciliadora da poesia com a narrativa e de um sujeito que se conta e conta o mundo a um receptor hodierno, que com ele partilhe factos e emoções contados. De momento, gostaríamos de mostrar o início de «Pequena homenagem à pintura»,¹²⁶ de Fernando Guimarães, em *Limites para uma árvore*:

ELA - Se olhares para mim, o que podes ver?

ELE - Eu não te vejo porque procuro apenas as cores que sei há muito serem aquelas que me podes dar. Espero por elas. As minhas mãos procuram-nas. Afastam tudo o que as oculta. As folhas, o nevoeiro, alguns vultos. Também os cortinados, os vestidos.

ELA - Se é assim, o que pode então ser visto?

¹²⁵ Sublinhados nossos.

¹²⁶ [2000:101 a 103]

ELE - Outras folhas, outros vestidos. Mas esses é como se fossem
teus, principiam a pertencer-te.

ELA - É assim que a tua mão começa a tocar nessa tela...

O recurso ao diálogo no poema, simultaneamente miscigenizante, quer genológica quer linguisticamente, permite um efeito como que de uma poética lírica da pintura e da poesia, posta em cena no poema por uma argumentação quase socrática mas redimensionada pelos caminhos das sensações e dos sentimentos que o pensar a arte implica. Também a **focalização numa produção estética pictórica** pode, por vezes, servir de impulso para a criação do poema, como no «Retrato¹²⁷ de la Marquesa de la Solana, de Goya»,¹²⁸ em *Uso de Penumbra*, de Fernando Echevarría, poema do qual citamos a penúltima das treze estrofes:

12

O preto em violeta se conturba.
Depois dos pés, da orla de trabalho,
arqueia-se a fronteira de fractura.
Ou será o mundo que chegou ao cabo
para poder desprender a sua
forma, sem outra distracção de lado?
É de aí que se modulam
Rosas, cinzentos, gratidão de brancos.
E aí também que a ameaça incuba.
E a formosura se inicia em anos.

¹²⁷ O poema é precedido de uma reprodução do referido retrato de Goya.

¹²⁸ [1995:73 a 82]

No caso deste poema, o seu leitor tem, à partida, o contar da visualização do retrato referido. Mas como pode um poema, através de palavras, traduzir uma experiência espacial? Se se tratar, por exemplo, de um objecto, qual a proporção ou porção do objecto que será referida? Explícita ou implicitamente? Por que palavras e através de que modelos ou subterfúgios retórico-estilísticos? E ainda: de que recursos da narrativa ou da lírica pode o poema apropriar-se para transladar, como que por magia, um sistema semiótico no qual imperam as dimensões bi ou tridimensionais para um outro sistema semiótico no qual impera a relação de correspondência entre o som e o sentido, na componente imagética da palavra?

Como podem, enfim, as palavras do poema, sendo signos arbitrários, traduzir o signo natural de um objecto pertencente à realidade factual? Como pode a palavra imaterializar a matéria? Ou, resumindo estas diversas questões, como pode um poema ser um poema pictórico, representar o irrepresentável, e fazer representar essa «representação do não-representável» na visão de narrativa pictórica da mente dos seus leitores?

Murray Krieger, que se interessou pelo **princípio ekphrástico na poesia da modernidade** desde os anos sessenta, define ekphrasis como «the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for the object».¹²⁹ Sublinhamos a expressão «masquerade as a natural sign» porque nos parece que é a que vai mais explicitamente ao encontro da ideia, defendida por Krieger, da ekphrasis como milagre e miragem: milagre por a linguagem conseguir traçar aquilo que parece ser o instante em que uma visão parou; miragem porque a ilusão dessa visão pode ser sugerida pelas palavras de um poema.

¹²⁹ [1992:xiv], ed. orig. 1976.

Passamos a explicar este ponto partindo de um dos poemas de *A Voz do Olhar*, de Albano Martins, livro que alterna fotografias de objectos, murais, esculturas ou pinturas com poemas que as descrevem, e cujo título poderia ser, só por si, uma definição do princípio ekphrástico como **representação poética da arte visual**. O poema que abaixo transcrevemos é precedido, no livro, por uma fotografia colorida, intitulada, tal como o poema, «Coioite uivando»,¹³⁰ e referida como sendo um pormenor do escudo do rei asteca Ahuizol:

Dele não se dirá
que é uma ave
emplumada. Nas patas,
cintila o ouro
das unhas onde deviam
assentar as penas. E no brilho
dos olhos e no
movimento da boca espreguiça-se
o dorso alado da serpente
que nele dorme. São assim
as cobras: escondem, ou antes,
disfarçam o seu veneno
nas cores
de que se vestem. E,
Se abrem a boca, devoram
todo o azul e vermelho
das paletas. E não conhecem
outras tintas. O ouro
é apenas o disfarce
da crueldade, o verniz
do furor.

¹³⁰ [1998:95]

Podemos bem imaginar o leitor a avançar e recuar de uma página para a outra, procurando em vão na imagem certos elementos do poema ou tentando encontrar na imagem um pormenor, significativo para ele, mas que o poeta abandonara. Por exemplo, a serpente que domina o poema pode ou não ser lida visualmente na representação pictórica do coio. Ou poder-se-á ver neste uma ave emplumada, cuja existência é negada peremptoriamente no poema. Quanto à cor, o poema menciona «turquesas», «obsidianas», «mar», «esmeraldas», mas acrescenta, como que anulando as cores enunciadas: «se abrem a boca, devoram / todo o azul e vermelho / das paletas». Por outro lado, enfatiza anaforicamente o «ouro», hiperbolizado ainda pelo uso das palavras «brilho» e «verniz». Quanto ao relevo, a leitura do poema aponta para a tridimensionalidade do animal vivo - e mais, em movimento -, mas não para uma dimensão de baixo relevo. É porque o leitor se encontra na posse simultânea da reprodução fotográfica e do poema que fica clara a noção de «representação ilusória do irrepresentável», o que não impede, paralelamente, uma leitura polissémica do poema, isolado ou não do seu referente factual de representação.

Mas, como afirma Manuel Frias Martins, em *As trevas inocentes*, a propósito de *A Voz do Olhar*, de Albano Martins, «o alcance artístico deste livro reside exactamente no modo como são geridos os próprios paradoxos da representação, através de palavras, daquilo que mais intensamente só o olhar pode captar».¹³¹

Esta preocupação implícita com a descrição, a mostra dramática ou uma ekphrasis revisitada parece-nos, pois, como anteriormente afirmámos, denunciar já uma crescente aproximação da poesia com a narrativa, contemplando o sujeito inserido na realidade quotidiana, em sintonia com os seus objectos, em interacção com as formas de expressão estética que dela fazem parte.

¹³¹ [2001:180]

Assim, adensa-se na produção poética dos anos mais recentes o **sujeito que se assume ou se apaga, que se conta e conta o mundo em que se situa**, dirigindo-se explícita ou implicitamente a um receptor seu contemporâneo que com ele é suposto partilhar na carne os factos e emoções contados, atitude esta defendida pelos poetas da *Expansive Poetry*, nos E.U.A., e que no capítulo V abordaremos.

Também o **Passado**, com a sua **História** e os seus os **Mitos**, veio povoar as páginas brancas da poesia, sobretudo a partir de finais dos anos setenta. A poesia dita «culta» ressurge das cinzas da pós-revolução e é esquecida a desvalorização do livro com objectivos de acessibilidade revolucionária. As poéticas opacizam-se e, ou inovam em caminhos de experimentalismo, ou enveredam pela recuperação de modelos tradicionais, ou ambos em conjugação, mas sem verdadeiramente assumir a sua recuperação, toldando-os de humor ou de contemporaneidade, mas só se reconhecendo num discurso novo, progressivamente, ao longo dos anos oitenta e, sobretudo, na década de noventa, na **representação do mundo** que lhe é contemporâneo mas que não deixa, por tal, de se conectar com a História e o Mito. Dessa manutenção de passados que se articulam com o presente é exemplo o poema «Personna»,¹³² de *Ilhas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Mitológica personagem - parece
Um falcão do Egipto
Sob seu lógico discurso permanece
Intacto o não dito

Mas algo de falcão nele se inscreve
Hieróglifo indecifrável
E o deus que ele foi ou nele esteve
Desarticula seu olhar instável

O título do poema é a chave que abre a dimensão dramática da ambiguidade temporal e mundivivencial, percebida no ponto de cruzamento do passado com o presente, entre um «lógico discurso» e um «hieróglifo indecifrável». A aliança transformadora do passado histórico e/ou do mito com o quotidiano vivido surge também, por vezes, em outros poemas e poetas, de um modo mais subtil, como que envergonhado ou escondido, mas quase sempre articulando **passado e presente** através da descrição mais ou menos explícita de uma **cena** que, por vezes, se alia mesmo a uma **reflexão metalinguística** sobre poética, bem como uma **intertextualidade** modelar, de que é exemplo o poema «De viagens»,¹³³ de *Outras Canções*, de Luís Filipe Castro Mendes:

Um templo. Um museu abandonado.
Será de viagens feita a poesia?
Ou tão só dos seus restos, da memória
de termos sido a morte e o próprio dia?

Como o sol a morrer noutra baía,
desfeito em mar e espuma, redenção
de outra luz que por dentro nos traía,
de outra luz que tecia a solidão,

assim faço poesia da viagem,
como se na viagem da poesia
coubesse inteira e nua a nossa imagem
e um arremedo irónico da vida.

(Um templo. Um museu abandonado.
Um pôr-do-sol em estampa colorida)

¹³² [1992:19]

Cremos que, neste poema, se inter-relacionam as várias perspectivas por nós anteriormente apontadas: o «templo» do passado que resiste ao tempo até ao «fazer poesia» de um presente que um dia será passado; ou da definição de «viagem da poesia» à interrogação dos seus «restos da memória». Mas, não estivessem os anos oitenta e noventa conectados com o nomeado pós-modernismo, também na poesia se revela a **subversão rebelde e paródica** sobre o mito e a história, que irreverentemente desconstrói a experiência cultural em geral e que chega a configurar uma paródia de si mesma, como na poesia de Adília Lopes, da qual seleccionámos um poema de *Sete rios entre campos*:¹³⁴

1

(anti-Camões)

É bom

Tu não seres

Eu

É bom

Eu ser eu

E tu seres tu

A madrugada

Não separa

O amado

Da amada

Não separa

Nada

Que o livro

Vá por

Água abaixo

Mas que maridos

Me aconteçam

¹³³ [1998:20]

¹³⁴ [1991:72,73]

2

(anti-Ricardo Reis)

O rio
É bom
Para nadar
E as flores
Para dar
O resto
São cantigas
Casa-te com Lídia
Tem bebés
Passa a lua-de-mel
Na Grécia

3

(pró-Meendinho)

Na ermida
De São Simeão
Dar-te-ei
A minha mãe
Meu barqueiro

O jogo de referências intertextuais com o soneto de Camões ou com a temática de Ricardo Reis é negado pela **subversão paródica** em função de uma mundivivência quotidiana actual. No entanto, a **recuperação lírica** da cantiga de amigo medieval vem trazer ao poema o sentimento que nas duas primeiras partes lhe fora negado pela paródia, o que, paradoxalmente, acaba por remeter para um efeito de recuperação do sentimento e da emoção que atinge, retrospectivamente, todo o poema.

Também na poesia de Alberto Pimenta podemos encontrar esta dupla subversão **entre o paródico e o lírico** em *Read & mad*,¹³⁵ de que transcrevemos as duas primeiras das oito estrofes do poema IV:

Erros meus, má fortuna, amor ardente...
Não sei. falta-me um sentido, um tacto
Para a vida, para o amor, para a glória.

Tudo passei: mas tenho tão presente
A grande dor dar cousas que passaram!
Para que serve qualquer história
Ou qualquer facto?

Aqui é a intertextualidade com a lírica camoniana que permite um jogo ambíguo que se confessa literário e que ri da história da literatura ao mesmo tempo que dela se aproveita para deixar um rasto de sentimento lírico. Contudo, na obra de Joaquim Manuel de Magalhães, e já em meados dos anos oitenta, a simbiose entre a **referência histórica, o mito, o paródico e o lírico** opera-se também através de **referencialidades intertextuais** mas articuladas numa dimensão mais próxima do *pastiche*, e acompanhada de **narratividade**, como no longo poema de índole narrativa «Galante, Vagabundo, Rufião»,¹³⁶ de *segredos, sebes, aluviões*, do qual apresentamos um excerto:

I

Estava o galante
ao mar encostado
as aves do céu
quase amortalhado.

¹³⁵ [1990:261]

¹³⁶ [1985:44 a 55]

Com os bolsos rasos
do lixo das ruas
a boquilha azul
no dedo anelado.
Tinha as pernas quentes
as meias de lã
estava o galante
da cor da manhã.
As ondas batiam
eu ia perdê-lo.

Ao longo do poema desenham-se como que duas histórias em paralelo: a do contar da vivência no mundo actual e a do contar da relação dessa vivência com uma vivência literária medieval. Um triplo subterfúgio para escapar à morte, duplicando e entrelaçando as duas possibilidades do narrar, e inserindo-as no lirismo para melhor as subverter mutuamente.

3. SUBJECTIVIDADE E EXPERIÊNCIA DO CORPO: METAMORFOSES

Situando-se contra a ironia, o riso e a paródia, sem relevante comprometimento social e político, como os poemas anteriores o indiciam, e já bem na presença do sentimento que se não refugia na intertextualidade, ressurgem nos **anos oitenta e noventa** o já anunciado sujeito de um lirismo que, ainda nos anos sessenta, quase se envergonhava de se assumir como tal, e se disfarçava romanticamente de liberdade formal, se mascarava simbolicamente de poema em prosa, a adivinhar já, na sua problemática

existencial, uma vindoura maior libertação nos anos recentes. Gostaríamos de referir, a este propósito, Al Berto e Luís Miguel Nava pela aliança do **lirismo** ao **poema em prosa** e à **narratividade**, e ainda pelo contributo que esta aliança traria para uma maior liberdade de diversidade de escolha de procedimentos posta ao serviço da poesia. Do primeiro, escolhemos dois excertos de *O Medo*,¹³⁷ diário que conta a história de uma escrita e que reinscreve a objectividade do tempo e do espaço narrativo numa dimensão pessoal de subjectividade lírica de modo a produzir um efeito de fusão do corpo-personagem com a acção e com a própria escrita:

28 de maio

o mar, vivemos em frente ao mar, aqui nos mantemos precariamente vivos, sem fascínio, sem projectos, sem esperança, amamo-nos.

quase anoiteceu, penso que não devia preocupar-me com mais nada que não fosse escrever. Mas o silêncio donde a escrita irrompe está muito perto daquilo que vivo, escrevo pouco, prefiro viver.

A noite incendeia o lado esquivo do coração, ouço-me atentamente, como se morresse. Regresso a casa e à página em branco.

29 de maio

a manhã estilhaça-se em feixes de luz pelas frinchas da janela. Não estou aqui. Fumei ganzas até me sentir paralisado. Nenhum gesto é necessário, nada se move para além da pele, e tudo se mantém vivo.

Curiosamente, o facto de existir uma componente diarística nestes textos não provoca, como seria previsível, uma aproximação entre facto e

¹³⁷ [1985:267]

ficção, julgamos que devido aos referentes da linguagem se aproximarem de referentes não textuais ao mesmo tempo que se refere uma mediação lírica entre o sentir do «silêncio donde a escrita irrompe» e a descrição do próprio viver do processo da escrita, do pensar que a centralização não está em «mais nada que não fosse escrever». Esta mediação entre testemunhar as próprias vivências e das vivências do processo poético que veicula as primeiras é acompanhada por uma tonalidade melancólica que «incendeia o lado esquivo do coração» e que se projecta, estilhaçada em «feixes de luz» tanto sobre o sujeito que se assume como escritor em pleno processo de escrita como sobre o mundo que o rodeia e sobre o leitor, e que paira como leve nuvem sobre toda a poesia de Al Berto.

Curiosamente, é a presença dessa mesma melancolia que permite relativizar a disforia, pois é contrabalançada, como no caso do nosso exemplo, pelo uso da descrição e da dramatização na euforia da temática da criação literária. Algo de semelhante se produz em poemas de Luís Miguel Nava, em alguns dos quais o acto da escrita se torna cenário, ou em outros, nos quais a metaforicidade lírica da linguagem impele para segundo plano a dimensão narrativa, como em «Os pratos da balança»,¹³⁸ de *Poemas*:

Por entre as rochas um rapaz, nas mãos levando uma
balança, avança em direcção ao mar. Vai procurá-lo, pesá-lo.
Num dos pratos, o mar há-de revolver-se, debater-se, rebentar,
há-de trazer superfície a força das entranhas e atrair o céu, há-
de-o fazer precipitar-se até com ele se confundir, e as próprias
rochas através das quais o rapaz segue hão-de pesar no prato
ferozmente. Imperturbável, o rapaz colocará no outro prato o
seu sorriso.

A consciência de que o poema é um jogo de linguagem e de meteforicidade alia-se, neste poema, à descrição da experiência vivida,

simultaneamente a construindo e desconstruindo ao ritmo oscilante de uma mágica balança que pudesse virtualmente pesar e equilibrar o sonho e a vida. Escrita e corpo, escrita e cenário, cenário e corpo ou corpo e natureza medeiam-se e interpenetram-se nos poemas de Al Berto e Luís Miguel Nava, abrindo caminho, nos anos noventa, a uma **poética do corpo**.

Nesta poética, queremos deixar, num lugar à parte, calmo e suave, Eugénio de Andrade e Herberto Helder, **entre o corpo, a natureza e a reflexão poética**, já a caminho de uma **poética da sensualidade e do erotismo dos sentidos**, como podemos constatar no poema «Enquanto escrevia»,¹³⁹ de *Memória doutro rio*, de Eugénio de Andrade:.

Enquanto escrevia, uma árvore começou a penetrar-me
lentamente a mão direita. A noite chegava com esses
antiquíssimos mantos; a árvore ia crescendo, escolhendo para
domínio as águas mais espessas do meu corpo. Era realmente
eu, este homem sem desejos de outro corpo estendido ao lado?
Já não me lembro; passava os dias a dormir à sombra daquela
árvore; era o último verão. Às vezes sentia passar o vento, e
pedia apenas uma pátria, uma pátria pequena e limpa como a
palma da mão. Isso pedia; como se tivesse sede.

Escrita, corpo e natureza confundem-se na construção metonímica do crescimento da árvore que penetra o corpo a partir da mão e o possui, e nele se metamorfoseia, e com ele escreve e sente e reflecte e pede. Figurando a **metamorfose** um processo de ruptura e de separação simultâneas que abrange sempre transformação, seja ela imediata ou, sobretudo, progressiva, não admira que ele surja ligado não só ao feérico, ao cabalístico e ao alquímico do dizer da natureza pela escrita de um corpo, mas também à literatura em épocas de transição conectadas com metamorfoses das

¹³⁸ [1987:81]

¹³⁹ [1980:175]

condições mundivivenciais. O poder de transformação das fadas, dos alquimistas e dos deuses transfere-se então para a palavra dos poetas que, como Herberto Helder, constroem e exibem a sua poética a partir do sopro divino ou cósmico da imagem das origens e da criação. A título de exemplo, um excerto do(s) longo(s) poema(s) que constroem *Flash*:¹⁴⁰

O que está escrito no mundo está escrito de lado
A lado do corpo - e tu, pura alucinação da memória,
Entra no meu coração como um braço vivo:
O dia traz as paisagens de dentro delas, a noite é um grande
Buraco selvagem -
E a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às constelações
Dos membros abertos: e irrompe o sangue
Das imagens ferozes;

aquilo que se escreve é o próprio corpo pregado como uma estrela
à púrpura das madeiras, aos lençóis
ofuscantes cheios de sangue, de água
magnetizada - [---]

Também aqui a **dimensão metamórfica** se revela, mas na sua faceta mais violenta, mais «selvagem», mais «feroz», atingindo directamente o coração do sujeito, do corpo, da natureza e da escrita, para depois se projectar em ressonância nos objectos íntimos e familiares. Alia-se por vezes, também, a um **ritual quase místico-religioso**, como podemos encontrar frequentemente na poesia de José Agostinho Baptista ou de José Tolentino Mendonça. Do primeiro, de *Paixão e Cinzas*, o poema «Ofício»:¹⁴¹

¹⁴⁰ [2001:69,70]

¹⁴¹ [1992:48]

O meu salmo é um só verso despedaçado.
Escrevo em prata ardente o ocaso das
litánias.
A escuridão desce sobre a palavra e,
como um presságio,
o condor passa muito alto, para lá da
vida.
A cruz da nossa morte vai à deriva pelas
colinas.

O ritual religioso do «salmo», da «litania» e da «cruz» adquirem uma dimensão em que a **mística religiosa** se transforma numa **mitologia pessoal**, feita de solidão melancólica e quase dolorosa, aliada à escrita, porque gravada «em prata ardente», sob a ameaça da «escuridão». Tanto a realidade vivencial ameaçada pela morte como a meditação sobre a escrita parecem funcionar na zona nebulosa e instável da insegurança de uma subjectividade mais saudosa que imaginária ou mística.

Em José Tolentino Mendonça, o ritual místico, ao contrário da poética de José Agostinho Baptista, desvia-se pelo caminho dos afectos e da simbiose do corpo com o cosmos, como na primeira estrofe do poema «A presença mais pura», de *A que distância deixaste o coração*:¹⁴²

Nada no mundo mais próximo
Mas aqueles a quem negamos a palavra
O amor, certas enfermidades, a presença mais pura
Ouve o que diz a mulher vestida de sol
Quando caminha no cimo das árvores
«a que distância da língua comum deixaste
o teu coração?»

¹⁴² [1998:43]

Um segundo lugar à parte para a subversão da metamorfose do corpo e da palavra através da abordagem do mundivivencial no **espiritualismo especular** de um sujeito poético que, por vezes melancolicamente, se olha ao espelho para ver nesse espelho a página do poema, que por sua vez lhe reverbera a imagem. Uma pausa, pois, para a antecipação de Ruy Belo, na poesia de quem a **cidade** é corpo sensual que medita com lucidez quase divinamente melancólica a certeza das **interioridades**, deixando correr o olhar por um pequeno excerto de *despeço-me da terra da alegria*:¹⁴³

Resta-me ainda o café isso me resta
um silêncio odoroso a flores murchas
num ajuste de contas com a vida
Sou alto como a própria solidão
mas sob aquela madrugada lúgubre
com a obstinação recôndita dos mortos
eu sofro muito mais por possuir um nome
Quando mordias um secreto pranto
nos bocejantes domingos da morte
gostava de andar de quarto em quarto
entre as algas da minha intimidade

Também em mais jovens poetas a intimidade onírica mas física que parte da cidade é pretexto para especularidades e interrogações sobre a mediação poética do quotidiano, como no seguinte excerto de «Gingal», de Luís Quintais, em *A Imprecisa melancolia*:¹⁴⁴

¹⁴³ [1978:46]

¹⁴⁴ [1995:52]

Se uma cidade deslizesse pelas águas
nós não saberíamos classificá-la: uma cidade lacustre,
uma cidade movente, uma cidade folha de papel
circulando indecisa e lenta sobre a superfície
líquida de um rio?

Importa salientar a visão, aparentemente impessoal, da cidade, que surge como produto da interrogação onírica de algo ou alguém que se não identifica, conduzindo, assim a uma harmonia entre as hipóteses mais ou menos próximas ou afastadas de uma hipotética metamorfose da cidade situada entre o mental e o físico mas acabando por remeter para a interrogação especular.

Outro parâmetro do fazer poético que encontrámos em progressão ascendente em direcção aos anos noventa e a espriar-se pelo novo milénio foi o da **natureza como corpo**, representante do erotismo de uma **poética da sensualidade e do erotismo dos sentidos** que havia de acompanhar os últimos decénios do século vinte, e já referida na sua articulação com a reflexão poética. Fazendo do corpo o lugar onde se vê, se sente, se escreve, se descreve, se imagina e se passa o mundo, esta poética do erotismo dos sentidos **harmoniza espacialmente o sujeito lírico, a natureza e a cultura**.

Atentemos em dois excertos do poema «Vivit sub pectore vulnus», de *Inquietação da Água*, de Carlos Nogueira Fino:¹⁴⁵

aos poetas
não é dado saberem como a sarça dos braços queima
quando ardem
sob um céu de aparências
nem que pensam as aves
que apenas pelas árvores se acendem na síntese do voo

talvez por assentar os dedos sobre a mesa
a minha alma suba
pelos fios de luz que me lançaram as aves que não sinto
pairar no meu silêncio
e desçam das janelas pelos olhos que nelas esqueci
há muito tempo.

A harmonia espacial onde confluem o sujeito lírico, a natureza e a cultura estavam já presentes, como atrás verificámos, em poetas portugueses dos anos setenta, mas nos anos oitenta e noventa esse interfluxo adquire uma dimensão paradoxalmente mais metafórica e mais pragmática, através da intromissão nesta temática de procedimentos relativos à presença da **narratividade** na poesia, que implicam em geral livre escolha e liberto uso de aproveitamento de **modelos formais**, que nos capítulos seguintes aprofundaremos, pelo que nos limitamos, por agora, a apresentar dois poemas representativos desse fazer. O primeiro, de Rui Pires Cabral, pertence a *Super-Realidade*¹⁴⁶ e dá o título à obra:

¹⁴⁵ [1998:16 a 18]

¹⁴⁶ [1995:7]

Eu era de terra quando me procuraste,
estranho à fraqueza dos teus actos, baço
para os teus sentidos.

Parávamos o carro num beco qualquer,
queimávamos o rastilho das palavras
até ao deserto onde dávamos as mãos.

Lá fora, a realidade era o espaço inteiro
deitado pelos vidros, o mundo caído para dentro
do silêncio.

Gastávamos depressa o tempo, perdidos
no nosso único mapa,
nenhum sinal de mudança no regresso a casa.

É bem visível a libertação de uma opacidade retórica, que acompanha uma simplicidade linguística, bem como a centralização nas acções, factos e sentires do quotidiano, temperados apenas, aqui e ali, por uma translúcida metáfora e, ao longo do poema, pela musicalidade que lhe empresta a presença de alguma regularidade métrica e rimática.

O uso da narratividade não se limita a poemas curtos que quase apenas delineiam uma cena. São por vezes longos poemas onde um fio diegético relativamente sólido sustenta a fragmentariedade estrófica, como no poema «nocturno de malmö»,¹⁴⁷ em *Outros Lugares*, de Vasco Graça Moura:

o homem de avental de couro estendeu-me um copo de vinho tinto.
eu não sabia se estava acordado, mas aceitei, dizendo:
«procuro o venerável snorri sturluson». com um besto
afável significou-me que talvez o encontrasse lá dentro

¹⁴⁷ [2002:60 a 61]

e mandou-me entrar numa porta onde se lia
gregers antikwariat böcker alla sorterers. e estava lá muita gente
sentada, mas não me detive e atravessei a sala. era de noite
e entrei noutra sala e voltei á esquerda e entrei noutra e

voltei à direita e entrei noutra e havia mais. «veja», sussurrou
uma voz a meu lado, «veja os dicionários. Ninguém pode
descrever uma figura de mulher em ales stenar sem saber
em que língua há-de escolher as palavras.

Poderia intitular-se este poema «Aventura kafkiana numa biblioteca», de tal modo a história em si e os procedimentos narratológicos se entrecruzam numa espécie de intertextualidade genológico-temática com a obra de escritores mestres da narrativa, como Kafka.

A narratividade é o parâmetro de realização poética¹⁴⁸ por nós escolhido e privilegiado neste trabalho, não apenas em função de uma escolha pessoal, mas porque considerámos que é o representante emblemático de uma exploração, por parte da poesia, de uma atitude que procura o encontro do fazer poético com o sistema social no qual se integra. A este propósito, e referindo-se, principalmente à pintura, José Diaz Fernández afirma, em *El nuevo romanticismo / polémica de arte, política y literatura*:¹⁴⁹

A una sociedad en constante persecución de sus formas,
la ha precedido un arte en fuga, lleno de extravíos y desvelos.
[...] Parece que ahora es cuando el artista ha aprendido a <ver>.

¹⁴⁸ Note-se que o uso de um parâmetro paradigmático não exclui, na prática literária, o uso concomitante de outros eventuais parâmetros que o acompanhem.

¹⁴⁹ [1985:137]

operación clásica; pero olvidada durante largos años de
abstracción y de subjectivismo.¹⁵⁰

Consideramos que é, justamente, pelo percurso deste «ver» que a narratividade na poesia dos nossos dias vai ao encontro da tentativa de resolução do paradoxo da arte no final do milénio, presa num movimento pendular entre vanguardismos e revivalismos. A presença da narratividade liberta a poesia da opacidade retórica que acompanha a auto-reflexão, a reivindicação ou a argumentação. Pela narratividade se aproximará o poema da antiga voz dos shâmanes, hoje actualizada, conciliando a libertação do imaginário e o pragmatismo de uma significação organizada tanto no corpo do poema como na instauração de referências a uma factualidade do quotidiano.

¹⁵⁰ Sublinhado nosso.

CAPÍTULO V - EXPANSIVE POETRY E NARRATIVIDADE

1. *NEW NARRATIVE* e *NEW FORMALISM*

No século vinte, quer na Europa quer nos Estados Unidos da América, e sobretudo a partir das décadas de cinquenta e sessenta, o verso livre e branco impôs-se na poesia como modo dominante de expressão, e em tais proporções que poucos foram os poetas a manter o uso de modelos formais tradicionais. Neste aspecto, como adiante salientaremos, a posição dos escritores e críticos dos E.U.A. foi bastante mais radical, não facilitando a abertura do caminho dos jovens poetas que, sobretudo no último quinquénio dos anos oitenta, tentaram impor a recuperação do **poema longo de índole narrativa**.

A imposição dos parâmetros de complexidade e fechamento da *Language Poetry* marcavam, então, ainda, a crença nas habilidades linguísticas, aliadas a uma descontextualização da prática factual que dificultava a transmissão da emoção e a adesão dos leitores. Os poetas apelidados pelos críticos norte-americanos como *new narrative poets* lutavam, justamente, por um alargamento de recepção e audiência para os seus poemas que implicava o desprezo pelos artifícios linguísticos da

Language Poetry. Os *New Narrative Poets* defendiam, pois, o **poema longo**, o uso de **modelos formais** (embora não desprezassem totalmente o verso livre mas sim o uso da prosa) e a coerência lógica da **narrativa** no poema, como meios de abordagem de experiências, individuais ou colectivas que fossem, mas sempre com o intuito de captar e interessar uma audiência de leitores mais alargada que a dos restritos meios críticos e académicos.

O objectivo dos *New Narrative Poets* consistia, pois, e primordialmente, em abordar temáticas mais directamente ligadas ao prosaico do **quotidiano**, trabalhando uma **linguagem** que com a sua simplicidade fosse compatível. Salientemos, contudo, que estes poetas não praticavam a poesia narrativa da história contada em verso, vinda, mais recentemente, do romantismo. Relevamos, portanto, a necessidade de diferenciar **poema narrativo** (tradicional) de **narratividade na poesia** (que implica o uso por vezes parcial de procedimentos usuais da retórica da narrativa, como adiante especificaremos). A este propósito citamos Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no seu *Dicionário de narratologia*:¹

Como quer que seja, o que parece certo é que a **narratologia** pode ultrapassar o estágio das postulações teóricas, elaboradas por via hipotético-dedutiva, e facultar à análise dos textos narrativos instrumentos operatórios rigorosos, com fecundas consequências de índole metodológica.²

Nos anos oitenta, nos E.U.A., a maioria dos académicos, críticos, editores e, mesmo, poetas, ainda se opunha vigorosamente ao uso da narratividade na poesia. Apesar da voz quase solitária de *The Reaper*, revista fundada em 1980 e que, em 1985, defende o reaparecimento da

¹ [1991:281]

² Sublinhados nossos.

narrativa na poesia, outras publicações começam a surgir, advogando a narratividade na poesia, tal como os números da *The Kenyon Review*, da Primavera de 1983 e do Outono de 1985, foram dedicados à narrativa na poesia.³ Esta progressiva aceitação e ascendente intromissão nas publicações críticas e literárias havia de conduzir a uma atitude mais tolerante em relação ao pragmatismo dos objectivos dos *New Narrative Poets*, como Robert McDowell havia de salientar no seu ensaio «The New Narrative Poetry», em *Expansive Poetry*,⁴ ao citar, exemplarmente, as palavras de Louis Simpson, um dos poetas da *New Narrative Poetry*:

«Most poetry is mere fantasy; most prose is merely reporting the surface of things. We are still waiting for the poetry of feeling, words as common as a loaf of bread, which yet give off vibrations.»

Robert McDowell comenta ainda, acerca de Louis Simpson, que este acabou por contribuir grandemente para a criação e aceitação da, por ele nomeada, «poetry of feeling», desenvolvendo um estilo muito pessoal e particular de poesia narrativa que quebrou a bipolarização dos argumentos críticos a favor e contra a nova poesia narrativa, argumentos estes que se baseavam, predominantemente, em divergências dicotómicas sobre se a poesia deveria ser «inclusiva» ou «exclusiva». Na verdade, os *New Narrative Poets* enfatizavam a questão de a poesia dever ser tanto uma experiência privada como uma experiência em função do público, ou seja, a **expressão do individual** na poesia deveria apresentar-se num **contexto comunitário** que existe fora do individualismo do poeta mas que nem por isso deixa de o envolver.

³ Estes números da *The Kenyon Review* foram editados, respectivamente, por Frederick Turner e Mark Jarman, académicos e futuras figuras de relevo da *Expansive Poetry*.

⁴ [1989:103], F. Fernstein (ed).

Em 1985, no seu nº11, a acima referida revista *The Reaper*, publica, da autoria de Robert McDowell e Mark Jarman, uma lista de dez elementos⁵ que consideravam essenciais na elaboração do *new narrative poem* e que constituíu como que uma pré-síntese das linhas de acção de toda a *Expansive Poetry*, pelo que valerá a pena reproduzi-los, ainda que lacunarmente, e comentá-los sucintamente:

1. *A beginning, a middle and an end*

Just as it is hard to get the whole story, it is hard
to allow a story to tell itself. [...]

Julgamos que a ideia essencial, assente na preconização da presença de uma história com «princípio, meio e fim», se não refere a uma realização explícita e concreta no poema mas pretende, antes, constituir uma chamada de atenção para a **clareza do reconhecimento de uma história contada** em relação à recepção do poema. Entendemos, assim, que os poemas da *New Narrative*, mesmo quando apenas sugerem determinadas etapas diegéticas, são supostos indicá-las implícita mas claramente ao receptor do poema.

2. *Observation*

The poet whose senses are attuned to all of the
elements of the story can create both the impression
of participation and witness.

Cremos ser este um dos procedimentos por que estes jovens poetas se batiam: encontrar um equilíbrio entre o dizer do sentido interiormente e o dizer do observado exteriormente, de tal modo que, tanto para o enunciador como para o receptor, **a miscigenação narrativo-lírica se apresentasse tanto com o distanciamento de um testemunho de factos como com a**

⁵ [1989:105,106], F. Fernstein (ed).

emoção de quem neles participasse. Assim se delinearía a transmissão do contar de uma história sem dela excluir a hipótese da inclusão de componentes líricas.

3. *Compression of time*

Whether a narrative poem is 4,600 or 46 lines long, the poet must handle the passage of time. [...] This restriction demands the poet's restraints in choice of language. A rhythm is necessary too [...], rhythm is movement, movement is time, and time must be compressed.

Mais do que uma justificação para o uso de modelos formais tradicionais, consideramos que a «compressão do tempo» está directamente relacionada com a **diferenciação entre poesia explicitamente narrativa e mera presença da narratividade na poesia, em maior ou menor grau**, visto que, se na poesia narrativa a presença de narratividade se identifica perfeitamente com procedimentos narratológicos dos textos do modo narrativo, o mesmo não acontece quanto à simples presença da narratividade na poesia, pois esta não implica uma identificação total com procedimentos narratológicos, mas apenas os usa coadjuvando uma retórica textual tradicionalmente identificável com o modo lírico. Donde se compreende a preocupação com a relação entre a «compressão do tempo» e as «restrições de escolha de linguagem».

4. *Containment*

[...] A character must be consistent; an act must logically follow acts preceding it. Even illogical acts must be logically constructed.

5. *Illuminating of private gestures*

[...] A poet who makes a character's private gestures accessible is engaged in the act of definition, not by proclamation but by presentation.

6. *Understatement*

This device sustains and contributes to the development of drama. Without drama there is no tension; without tension the story sags.

Consideramos os três pontos transcritos na sua relação com os procedimentos comuns à construção lógica e à verosimilhança de uma narrativa, independentemente da miscigenação genológica na qual possa existir e delinear-se. Assim se preconiza, no ponto 4., a construção **lógica dos eventos**, mesmo quando se trate de «actos ilógicos», tal como se evidencia, no ponto 5., a «apresentação» de **personagens** numa definição que, quanto a nós, se refere à representação, na relação transformacional do factual para o ficcional, ou, ainda, no ponto 6., a referência à **dialogia** como factor de arranque e continuidade da acção e sua relação com os eventos contados.

7. *Humor*

[...] But humor in a narrative poem might display more tenderness than irony allows. Humor may also change the pace subtly, allowing the reader to reflect on what has been read and prepare for what is to come.

A preocupação da *New Narrative Poetry* com a acessibilidade do poema ao público que o recebe está bem patente nesta abordagem da **funcionalidade do «humor»**. A substituição da subtilidade fina e encoberta da «ironia» pela evidência simples do «humor». Levando este ao riso, e

considerado este predominantemente possível na ausência do sentimento,⁶ a presença do humor no poema narrativo conduziria o leitor a momentos pausa de afastamento sentimental nos quais a reflexão sobre a história contada fosse possível, no decurso da sua própria leitura.

8. *Location*

Memorable literature is the history of authors
who have successfully presented their intimate
involvement with an identifiable region.

Mais uma vez, neste ponto, é enfatizado o objectivo desta nova poesia narrativa que consiste em intervir, concomitantemente, do íntimo e do exterior do emissor para o íntimo e o exterior do receptor, solicitando assim, por parte do **leitor**, a adesão simultânea à **expressão do sentimento individual** e à **expressão da vivência quotidiana** por ele identificada e partilhada.

9. *Memorable Characters*

[...] One might tell us something about ourselves
[...] But our fascination with character is also a
desire to connect with someone who is not
ourselves, not even like us, as far as we can tell.[...]

Na sequência dos objectivos de identificação e partilha abordados no ponto 8., o «fascínio pela personagem» vem salientar o desejável **desdobramento, em coexistência, do sujeito lírico-narrador em sujeito que vive e sujeito que conta**. Este desdobramento, surgindo em alternância, é essencial para uma possível identificação, por parte do leitor, com a personagem que desejaria ser e não, apenas, com a sintonia sentimental do

⁶ Cf. Bergson [s.d.:53 a 62]

contar íntimo de outro, pois a adesão á narrativa passa sempre pelo desejo de ser (ou ser como, ou nunca vir a ser como) o herói narrado.

10. A compelling subject

The way a story is told will determine whether or not it is compelling to readers who know how to read narrative in poems. [...] This alone explains the inability of many poets to write narrative.

De novo encontramos já preconizada para a *New Narrative Poetry* a relação de intencionalidade **pragmática** e **didáctica** que os poetas da *Expansive Poetry* haviam de relçar nos seus textos fundadores.

Muitas das dez propostas acima citadas podem encontrar-se realizadas, com maior ou menor concomitância, em muitos dos poemas dos *New Narrative Poets*. Relevamos apenas o uso simultâneo, em muitos poemas, de verso livre e modelos tradicionais, que seria uma das marcas distintivas da *Expansive Poetry*. Robert McDowell, ainda no seu ensaio «The New Narrative Poetry», em *Expansive Poetry*,⁷ salienta a principal sintonia das realizações da *New Narrative*, afirmando:

Though all of these poets would argue fine points when it comes to discussing the shape and mission of narrative in poetry, all would agree that the most frequently published poetry of the sixties and seventies had become increasingly self-conscious and remote to the general reader. They would agree that what poetry then lacked most was compelling subjects and poets who could tell the stories of our time.⁸

⁷ [1989:108], F. Fernstein (ed).

⁸ Sublinhado nosso.

Salientamos a intencionalidade de aproximação do **público** através da preconização de temáticas directamente relacionadas com as **vivências hodiernas**, abordadas através do **contar de uma história**. No entanto, relevaremos também que os *New Narrative Poets* não desprezam a meditação ou o **confessionalismo lírico**, mas usam-no simplesmente em função, e ao serviço, do contar de uma história, e não, como tradicionalmente, ao serviço da expressão de um egocentrismo poético individualizado. Assim, os poetas da *New Narrative* trabalham uma **poesia de inclusão**, na qual a lírica, a narratividade, o confessionalismo e as vivências quotidianas hodiernas se interpenetram ou ladeiam, realçando a diversidade de pontos de vista da unidade da história das experiências comuns que querem contar.

A poesia narrativa de um Wordsworth ou a de um William Carlos Williams poderiam ser exemplo de uma antecendência que se consideraria, eventualmente, ter a sua continuidade nas realizações da *New Narrative*. No entanto, os poemas narrativos que a esta foram anteriores procuravam, em geral, uma linearidade e uma coerência diegética que se adequasse a uma relação ideal com o mundo e as suas mundivivências. A *New Narrative* vem apresentar a novidade da **fragmentação**, e esta não na linha de um T. S. Eliot ou de um Ezra Pound, mas antes num mais diversificado jogo de aproveitamento de **modelos formais** conjugados e postos ao serviço do **contar de uma história**, num poema não forçosamente longo mas obrigatoriamente portador de **clareza** no contar, tanto do ponto de vista linguístico como temático, como mesmo de retórica textual.

Realçamos de novo que os objectivos dos *New Narrative Poets* não punha de parte o **autobiográfico**. Mark Jarman, no ensaio «Robinson, Frost, Jeffers and the New Narrative Poetry», em *Expansive Poetry*,⁹ afirma que o

⁹ [1989:85 a 98], F. Fernstein (ed).

dilema destes jovens poetas, a quem ele chama «neo-narrative poets», é justamente o dilema entre comprometer-se ou não com o destino das personagens que criam para veicular as histórias dos seus poemas. Esta problemática é mais evidente nos poemas que se constroem sobre um monólogo assumido na primeira pessoa e nos quais o sujeito lírico desempenha as funções de um narrador autodiegético. No entanto, a diferença crucial está no realçar o que acontece ao sujeito e não nas suas elocubrações sobre os factos de que é protagonista. Esta especulação interior é deixada muito subtilmente a cargo do leitor através de recursos textuais como, por exemplo, o papel de **testemunha do sujeito lírico**, que abre um campo especulativo a partir das suas afirmações. A título exemplificativo, transcrevemos os primeiros versos da primeira estrofe e a última estrofe de um poema de Andrew Hudgins:¹⁰

I'm standing in the university
library, staring at the German books
and I don't parle eine word of Allemand.
Actually I'm listening to a girl name Beth
call her boyfriend in El Paso.
[...]

Regret
is the only word that I can make out clearly,
and even then I can't decide if it's hers
or if she's repeating what he said.
But with a smile she hangs the phone up and
clicks down the hall to the elevator, leaving
the bottom of the booth fluffed with pink tissue.
Over the whole of German literature

¹⁰ [1989:91]

I see her smiling, framed in the closing doors;
her afterimage holds the same sure pose,
floating on air, in the empty shaft, and fading.

O poema conta-nos, essencialmente, um acto normal do quotidiano: observar e ouvir o que os que nos rodeiam fazem e dizem. Neste caso, a observação, a escuta e as conjecturas, por parte de um sujeito lírico-narrador, em relação a uma estudante que telefona para o namorado. No entanto, tais conjecturas do observador acompanham imperceptivelmente essa observação, o que lhe vai permitir, nos dois últimos versos do poema, deixar em aberto, a «flutuar no ar», tal como a lembrança da rapariga, os sentimentos que se foram instalando ao longo do poema, tanto no sujeito lírico-narrador como no hipotético leitor

Em paralelo, em Portugal, quinze anos depois, os últimos versos do poema «À janela, num dia de feira», de *O Estado dos Campos*, de Nuno Júdice:¹¹

[...] Mas a uma janela,
vejo-te: a mulher que interrompe a tarde para espreitar
o que se passa, na rua. E a beleza do teu rosto despenteia
esta cidade de província, e subverte a ordem da própria
frase com que comecei. Os teus olhos são o meu complemento;
e a linha em que a camisola corta o tronco, no início do
seio, corresponde a um predicado que não descobro,
agora que voltaste a fechar a janela, e as fachadas
perderam o nexa da gramática.

Tal como no poema de Andrew Hudgins, a observação distanciada dá lugar ao descrever, ao contar, mas também ao sentir e ao considerar, sobretudo referente à ambiguidade resultante da referência simultânea à

mulher no afastamento e na proximidade das terceira e segunda pessoas. No entanto, estes últimos são deixados ao leitor como abertura, como uma provocação à procura de situações similares que com a vida quotidiana do leitor tenham a ver.

Em qualquer dos dois poemas podemos verificar que tanto o início como o final funcionam como uma espécie de *media res*, tanto para o sujeito enunciador como para o leitor porque, acabada que está a descrição da cena e da história que lhe subjaz, há uma parte da vida de uma mulher que é apresentada, representada, deixada em suspenso na forma que tomou pela voz que a narrou, mas uma forma que é tão provisória na emissão como na recepção.

Esta simbiose de observação, descrição, meditação e comentário íntimo, que nos poemas citados corresponde a uma miscigenação narrativo-lírica contribui para a manifestação de um paradoxo que se revela frequentemente aquando da presença da **narratividade na poesia** e que consiste numa aura de mistério que frequentemente envolve as personagens e que provém, justamente, da ambiguidade observadora e vivencial de um sujeito lírico-narrador, e sua consequente projecção no leitor. Estes procedimentos interconectam-se com a parcialidade ou a fragmentaridade de um pequeno enredo que tem de ser completado pelo leitor em relação ao poema, e justamente através do **cruzamento de pontos de vista internos e externos**.

Dick Allen, um dos críticos e poetas que praticou o *New Narrative Poem* e que haveria de fazer parte do movimento da *Expansive Poetry*, ao abordar a problemática dos efeitos do cruzamento de pontos de vista internos e externos no poema narrativo, no seu ensaio «Preliminary thoughts on evaluating the long poem»,¹² salienta:

¹¹ [2003:28, 29]

¹² [1989:78], F. Fernstein (ed).

In judging the poem which extends beyond the length of the usual lyric, we approach and must deal with considerations applied to judging prose fiction. [...]

Na sequência desta afirmação, considera que, quanto mais longo for o poema narrativo, maior é a necessidade de explicitar uma história com o seu enredo e as suas personagens bem definidas e consistentes. Admite, ainda, que o «long poem» pode ser considerado como uma série de poemas breves mas que, neste caso, o poeta deve ter cuidado em não proceder como se esses poemas constituíssem uma «extended imagistic lyric» mas sim se fossem condutores fragmentários de «explicit narrative and dramatic elements».¹³ A este propósito gostaríamos de citar algumas afirmações de Jorge de Sena em *Sobre o Romance*:¹⁴

Recentemente, durante algum tempo se exigiu que a literatura de ficção constituísse um documento humano. Exigiu-se, depois, que constituísse um documento social. Exige-se hoje, salvo opinião melhor autorizada, uma coisa que será a miscelânea destas duas. E, em qualquer dos três momentos creio que se postularia sempre, como indispensável, a representação da realidade tal como ela é, francamente descrita e lucidamente interpretada.

[...]

A predisposição narrativa, ou o que queiramos chamar-lhe, com ser essencial, está, porém muito próxima das origens orais do mero prazer (ou também utilitarismo) narrativo.¹⁵

O *New Narrative Poem* não pode, pois, ser considerado como o simples contar de uma história através de um poema, nisto residindo a sua

¹³ [1989:79], F. Fernstein (ed).

¹⁴ [1986:25 e 30]

¹⁵ Sublinhados nossos.

inovação: **mais que ser e confessar, contar; mas contar sem deixar de ser e de confessar.**

Ainda nos E.U.A., ainda nos anos oitenta, e simultaneamente ao ressurgir da narrativa na poesia, começou a manifestar-se uma prática poética de recusa do verso livre, frequentemente pela voz dos mesmos poetas que aliavam o uso da narratividade no poema ao uso de modelos formais tradicionais. Assim como os primeiros haviam sido catalogados pela crítica como *New Narrative Poets*, os mesmos e outros seriam designados como *New Formalism Poets*. Divergiam dos poetas formalistas dos anos cinquenta essencialmente pela temática do mundo quotidiano da experiência vivida, pela linguagem coloquial e pelo uso múltiplo e selectivo, por vezes no mesmo poema, dos modelos formais.

Um dos poetas ligados pelos críticos, simultaneamente, à *New Narrative* e ao *New Formalism* foi Dana Gioia, poeta, universitário, crítico e fundador do movimento da *Expansive Poetry*, que considera no seu ensaio «Notes on the New Formalism», em *Expansive Poetry*,¹⁶ não haver motivos válidos para uma clivagem entre *New Narrative Poets* e *New Formalist Poets*, pois os seus objectivos e práticas acabam por constituir realizações similares que demonstram que a literatura muda para manter a sua força vital o que, no caso das realizações referidas, se manifesta, essencialmente, pelo **uso da narrativa e de modelos formais**, contra a situação de estagnação da revolução literária das infracções modelares e do verso livre, inovadora e dinâmica em meados do século mas agora transformada em *status quo* estagnador.

A controvérsia e as polémicas que estas realizações suscitaram nos meios críticos e académicos dos E.U.A. devem ser perspectivadas no seu

¹⁶ [1989:158 a 175], F. Fernstein (ed).

contexto literário-cultural, adentro da radicalização do uso do «free verse». Seria difícil, em Portugal, compreender reacções tão exaltadas, pois a manutenção de modelos sempre se encontrou, a par com realizações deles libertas, na obra de autores de relevo como David Mourão-Ferreira, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner Andresen ou Eugénio de Andrade, entre muitos outros. Pela radicalização referida, Dana Gioia sente necessidade de realçar, no mesmo ensaio:¹⁷

When the language of poetic criticism has become so distorted, it becomes important to make some fundamental distinctions. Formal verse, like free verse, is neither bad or good. The terms are strictly descriptive not evaluative. They define distinct sets of techniques rather than rank the quality or nature of poetic performance. Nor do these techniques automatically carry with them social, political, or even, in most cases, aesthetic values.¹⁸

Defende, ainda, a preferência do uso da rima e da métrica na poesia narrativa por considerar que enformam o «som físico da linguagem», necessário à memorização e recitação da poesia, ajuda, até, de compreensão. Contudo, não deixa de afirmar a possibilidade do **uso simultâneo de métrica e rima, a par de verso livre e branco, no mesmo poema**. Salienta, contudo, as dificuldades do processo de comunicação-recepção em relação a este último, visto que, neste caso, a organização visual do poema na página se torna essencial à organização do som. Esta quase arbitrariedade apresenta, segundo ele, entraves á comunicação, visto que os artifícios visuais separam o verso livre e branco do discurso organizado da fala quotidiana.

Concorde-se ou não com esta última asserção de Dana Gioia, o facto é que o uso de modelos formais herdados da tradição veio trazer à poesia uma

¹⁷ [1989:159], F. Fernstein (ed).

¹⁸ Sublinhados nossos

libertação provocada pelo alargamento do leque de escolha, permitindo aos poetas explorar uma linguagem mais próxima do quotidiano, articulada com a tradicionalidade literária conjugada com a recuperação da narrativa e apontando, assim, para objectivos de maior abertura de divulgação e recepção dos seus poemas.

Uma das realizações mais curiosas nascida destas inovações e possibilidades de novas combinações é o «**pseudo-formal poem**» que, na sua aparência gráfica visual oferece o reconhecimento de um modelo formal mas que simultaneamente o infringe. Dana Gioia chama-lhes «formas abertas» e usa-as a par de formas fixas e de verso livre, consoante o que comunica e o efeito de comunicação desejado. Por isso termina o seu ensaio com as seguintes afirmações:¹⁹

The important arguments will not be about technique in isolation but about the fundamental aesthetic assumptions of writing and judging poetry. At that point the real issues presented by American poetry in the 'Eighties will become clearer: the debasement of poetic language; the prolixity of the lyric; the bankruptcy of the confessional mode; the inability to establish a meaningful aesthetic for new poetic narrative; and the denial of musical texture in the contemporary poem. The revival of traditional forms will be seen then as only one response to this trouble situation. Only time will prove which responses were most persuasive.²⁰

De facto, aquilo que provavelmente não tem precedentes e é realmente inovador é a existência, nos E.U.A. dos anos oitenta, de diversos grupos de jovens poetas, sejam eles denominados pela crítica como *New Narrative* ou *New Formalists*, mas que, dispersos pelo país, rejeitaram as limitações impostas pelo *status quo* universitário e crítico e iniciaram um novo

¹⁹ [1989:175], F. Fernstein (ed).

percurso de exploração de possibilidades prosódicas. Muitos deles haviam de vir a fazer parte do *Expansive Poetry Movement*, como Timothy Steele, Frederick Fernstein, Mary Jo Salter, Jim Powell, Alan Shapiro, Robert Shaw e, claro, Dana Gioia, de quem transcrevemos as duas primeiras e a última estrofe do poema «Equations of the Light»,²¹ bem exemplificativo da falaciosa clivagem entre *New Narrative* e *New Formalism*:

Turning the corner, we discovered it
just as the old wrought-iron lamps went on -
a quiet, tree-lined street, only one block long,
resting between the noisy avenues.

The street lamps splashed the shadow of the leaves
across the whitewashed brick, and each tall window,
glowing through the ivy-decked façade,
promised lives as perfect as the light.

Or were we so deluded by the strange
Equations of the light, the vagrant wind
Searching the trees, we believed this brief
Conjunction of our separate lives was real?

O modelo formal, a narratividade e o lirismo entrecruzam-se neste poema cuja história contada não tem um enredo evidente no sentido tradicional do termo mas que, com o uso da simplicidade de linguagem constrói uma dimensão de emoção lírica que vem confirmar-nos que, pelo facto de a linguagem usada num poema ser simples, isso não implica forçosamente uma simplicidade na evocação de sentimentos, os quais, no

²⁰ Sublinhados nossos.

²¹ Publicado no *The New Yorker*, em 1986 e integrado na colectânea organizada por F. Fernstein [1989:206,207]

caso deste poema, são transmitidos predominantemente através da cenografia e da interrogação final.

E porque as realizações estéticas se podem aproximar também por paralelismos e verdadeiras ou falsas coincidências, gostaríamos de confrontar este poema de Dana Gioia com o «soneto destruído» de Vasco Graça Moura:²²

talvez logo na berma de uma estrada
um par se beije transtornadamente
e o destino os separe de repente
entre as duas e as três da madrugada

talvez a lua fria os desinvente
e só lhes traga sombras e mais nada
e por saída só lhes dê a entrada
para o túnel da noite à sua frente

talvez então as faces se desolem
talvez depois em cinza e solidão
a aurora ponha um luto, talvez colem
as nuvens o seu dorso rente ao chão

talvez por não ousar ninguém mereça
o que viveu, talvez não amaneça.

Também neste poema o aproveitamento de um modelo formal é posto ao serviço do ritmo do contar de um episódio e se imiscui na tonalidade lírica. Apesar da construção anafórica com o advérbio «talvez», neste poema, poder considerar-se equivalente à retórica variada e conducente à explícita interrogação do poema de Gioia, a disforia trazida pela melancolia portuguesa afasta mais o espaço descrito da realidade vivida, embora em

²² [2002:312]; soneto de 1998 incluído em *poesia 1997-2000*.

ambos seja uma luminosidade ténue, na noite, que abre a dimensão divagadora e lírica nos dois poemas. Apesar de ser mais evidente o afastamento do sujeito lírico em relação ao episódio contado, no poema de Vasco Graça Moura, pela ausência desse sujeito explícito, e menos evidente na primeira pessoa do plural do poema de Dana Gioia, ambos testemunham a importância da criação de uma **cenografia de dimensão narrativa** quase cinematográfica; ambos se inscrevem no espaço da modelização acualizante de modelos, ambos partem do sentido humano comum da partilha de uma experiência vivida, características estas tão caras aos poetas do *New Formalism* e que a formação do movimento da *Expansive Poetry* havia de acarinhlar.

2. *EXPANSIVE POETRY*

O movimento da *Expansive Poetry*, tal como a maioria dos movimentos literários, não surgiu nos Estados Unidos da América como um grupo organizado à partida, mas sim através das realizações e iniciativas de alguns poetas que, por volta dos anos oitenta, escreviam poesia na qual faziam reviver, concomitantemente, modelos formais tradicionais e poesia narrativa, recriando-os ou adequando-os mutuamente. Defendiam, através da sua prática literária, realizações consideradas pela crítica como antiquadas ou marginais e, acima de tudo, rebelavam-se contra a prática única do verso livre, contra a temática autobiográfica e contra o experimentalismo na poesia, presentes na grande maioria dos poetas considerados de relevo e valorizados durante o século vinte, sobretudo nos

anos sessenta e setenta; ou seja, os *Expansive Poets*, afinal, viravam costas ao cânone vigente da poesia que lhes era contemporânea.

Como anteriormente julgámos deixar implícito, não iremos considerar aqui a tripla clivagem das origens da *Expansive Poetry* em *Expansive Poetry*, em *New Narrative Poetry* e em *New Formalist Poetry*, antes adoptaremos o termo *Expansive*²³ tal como Kevin Walzer o utiliza²⁴, realçando as afinidades entre *New Formalist Poetry* e *New Narrative Poetry*, na medida em que as realizações poéticas correspondentes a estas designações, impostas por parte do meio crítico, acabam ambas por se centrar em **objectivos de revivificação e renovação da tradição** poética, aliados à contemporaneidade, seja através do uso de convenções formais, seja através da adopção da narratividade, seja, ainda, pela coincidência da autoria de textos da *New Formalist Poetry* e da *New Narrative Poetry*, que se projectaria até na *Expansive Poetry*.

De facto, tal como observa Kevin Walzer em *The Ghost of Tradition*, no capítulo 7, «Expansive Influence»,²⁵ a realidade é que, em cerca de duas décadas, o movimento da *Expansive Poetry* trouxe à poesia dos E.U.A. um *corpus* relevante de poesia que renovou tradições formais e de uso de narratividade no poema, alargando, ao mesmo tempo, possibilidades retóricas e temáticas. Estas realizações vieram trazer à baila questões um tanto negligenciadas de **prosódia e técnicas narrativas no poema**, para além de provocarem, com os seus debates e textos de resposta à crítica, um

²³ No «Prefácio» a *The Ghost of Tradition*, Kevin Walter enfatiza que o objectivo do seu livro não é apenas relevar a crescente importância do movimento da *Expansive Poetry*, e examinar e interpretar a obra de alguns dos seus poetas mais significantes, mas também reflectir sobre a influência do movimento da *Expansive Poetry* na poesia e na história da literatura contemporânea. É esta última perspectiva que aqui relevamos e que nos interessa focalizar. [1998:ix a xiv]

²⁴ O termo «Expansive», relacionado com a nomeação do movimento de poetas, foi utilizado pela primeira vez por Wade Newman em 1988, pretendendo com ele transmitir o grande interesse dos poetas da *Expansive Poetry* em *expandir* tanto o alargamento das possibilidades formais disponíveis ao poeta para uso na sua poesia como a abertura de uma audiência de «leitores-ouvintes» para a poesia.

corpus teórico e crítico que levou estas questões para além dos muros dos meios académicos, através dos *media*, com particular relevo para a *net*.

Kevin Walzer refere ainda que um dos mais contundentes opositores ao movimento da *Expansive Poetry* foi Jonathan Holden,²⁶ de quem cita a seguinte afirmação, por fim já um tanto conciliatória:

After conceding that poetry has been marginalized in the twentieth century and admitting that there is a tremendous amount of mediocre verse written today, the university is the key to restauring poetry's relevance, rather than the cause of its irrelevance. [...] «democratization» of poetry has always been crucial in overturning Modernist elitism, making poetry more accessible, and increasing his audience.

Walzer comenta depois, com humor, que não sabe se Holden, quando se refere a «audience», inclui quem está fora da universidade e, adiante, considera que uma das medidas por que se pode detectar a influência da *Expansive Poetry* é a emergência de de uma **geração de novos poetas**, quase todos nascidos por volta dos anos sessenta e setenta, e que se têm vindo a impôr em termos editoriais e de vendas. Um dos exemplos que refere é o de Annie Finch, de quem transcreve um poema-resposta a um crítico que atacara a aliança «feminism and form»:

Sir, I am not a bird of pray:
a Lady does not seize the day.
I trust that brief Time will unfold
our youth, beore he makes us old.
How could we two write lines of rhyme
Were we not fond of numbered Time
and grateful to the vast and sweet

²⁵ [1998:185 a 196]

²⁶ [1998: 187].É citado o livro de ensaios *The Fate of American Poetry*, de 1991.

trials his days will make us meet?
The Grave's not just the body's curse!
No skeleton can pen a verse!
So while this numbered World we see,
let's sweeten Time with poetry,
and time, in turn, may sweeten Love
and give us time our love to prove.
You've praised my eyes, forehead, breast;
You've all our lives to praise the rest.

Podemos encontrar o mesmo espírito de assumpção da simplicidade livre de críticas, mas que a estas esboça um sorriso irónico, em Inês Lourenço, no poema «Feira do Livro»,²⁷ de *Um quarto com cidades ao fundo*:

Enfunava a laringe, relendo
as tão editadas palavras
onde ornara a humanidade campestre
da sua infância, em
vibráteis reverberações
para os jovens de trémulas pestanas
atentos na assistência à cerimónia
que o pavimento suportava, enquanto
lá fora balouçavam as tílias
acima dos bancos vermelhos,
endurecidos pelas sombras
do fim da tarde.

Como pode constatar-se, os jovens poetas que praticam o uso livre de modelos e a narratividade estão já um pouco mais distanciados de questões como as influências marxistas, ou feministas, ou, mesmo, dos estudos culturais. A sua maior preocupação é viver e viver poesia; fazer poesia de

²⁷ [2000:93]

um modo simples e claro, em melodias que narrem e captem, cada vez mais, um cada vez mais vasto **público de leitores e ouvintes**.

Na realidade, foram muitos os poetas dos dois últimos decénios do século vinte, nos E.U.A., a ser profundamente influenciados, ou dirigidos, pelas ideias teóricas, teoréticas e filosóficas do pós-modernismo acerca da poesia e da cultura em geral, problematizando e equacionando desafios que, afinal, não constituíam propriamente uma inovação mas eram, sim, trazidos à superfície através do discurso de críticos e teóricos seus contemporâneos. A este propósito, afirma Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism*²⁸:

What interests me here, however, is not the detail of the debate but the fact that history is now, once again, an issue - and rather a problematic one at that. It seems to be inevitably tied up with that set of challenged cultural and social assumptions that also condition our notions of both theory and art today: our beliefs in origins and ends, unity and totalization, logic and reason, consciousness and human nature, progress and fate, representation and truth, not to mention the notions of causality and temporal homogeneity, linearity and continuity.²⁹

A prática literária pós-modernista, no entanto, apesar de enraizada na vontade de encarnar a autorização para transgredir as convenções - num revisitar crítico da história que subentende a essencialidade do conceito operacional pós-moderno de «processo/procedimento» - não tinha como objectivos específicos e declarados nem **explorar e expandir as possibilidades formais ao dispor dos poetas**, nem a defesa do **uso da narratividade**, nem **relevar a recepção** (também no sentido de audiência) da poesia, tal como os poetas da *Expansive Poetry* pretendiam praticar e

²⁸ [1988:87] - cap. 6 - «Historicizing the postmodern: the problematizing of history»

²⁹ Sublinhados nossos.

defender. É por isto que a *Expansive Poetry* irá despertar o velho e ameaçador fantasma dos modelos das **antigas tradições** e trazê-lo de novo para a ribalta, o que, embora não eliminando **modelos contemporâneos**, não deixou de provocar acesa polémica nos meios críticos e académicos dos E.U.A.

Fazemos questão, ainda, de diferenciar a *Expansive Poetry* da *Language Poetry* (em foco, sobretudo, na América dos anos setenta e, ainda, oitenta, e que podemos relacionar com a poesia experimental e linguística, sobretudo dos anos sessenta e setenta, em Portugal) na medida em que os poetas da *Language Poetry* consideram e usam a **linguagem** como um atalho conducente à escrita de poemas elaborados, de difícil audição, cujo principal objectivo era, predominantemente, mostrar e evidenciar, na escrita, a imensa multiplicidade de sentidos que o trabalho com a linguagem é capaz de criar. Esta importância dada ao trabalho da linguagem escrita diferenciava-se do modo como ela é usada pelos poetas da *Expansive Poetry*, reflectindo a escrita destes um objectivo muito mais pragmático, pois é usado como meio útil, ou **ferramenta do fazer**, conectado este com o relevo dado a uma **realização acústica** que facilite a leitura, seja ela mental ou oral.

O **objectivo pragmático** primordial, nesta atitude, conduz, pois, os poetas da *Expansive Poetry* a usar a linguagem como instrumento que possibilita o **clarificar** de pensamentos e ideias em vez de, como na *Language Poetry*, os obscurecer, permitindo ainda realçar o poder de **contar histórias** através da poesia, revivificando, simultaneamente, efeitos do **uso da rima e da vitalidade rítmica da métrica**, relacionados ainda com o objectivo de facilitar a recepção. Foi através do uso destas linhas modelares de realização que os poetas da *Expansive Poetry* puderam ser capazes de despertar velhas tradições que tinham sido silenciadas e esquecidas, embora não completamente banidas.³⁰ Estas antigas e adormecidas tradições haviam

³⁰ Referimo-nos, sobretudo, à manutenção destes modelos através da «poesia subterrânea» e à sua panorâmica distribucional no país, consoante gráficos do Anexo.

permanecido, como um lençol de água, latentes na existência calada de publicações secundarizadas ou na voz de poetas «subterrâneos», para serem depois retomadas por jovens poetas e lembradas e glorificadas por novos circunstancialismos socio-literários e filosófico-políticos. Assim se constrói a **história literária**, assim também as antigas linhas modelares da prática poética sobreviveram, latentes, à espera de novas pedradas no charco que as trouxessem de novo à vida, num outro contexto e numa outra dimensão.

O facto de os poetas da *Expansive Poetry* utilizarem **modelos do passado**, tal como a sua agressividade contra o *status quo* seu contemporâneo, valeu-lhes duras batalhas verbais com a **crítica**, até que fortalecessem e impusessem o seu modo de fazer, nomeadamente batalhas verbais com outros poetas e críticos e, sobretudo, nos meios universitário e da imprensa literária. No entanto, se quisermos compreender os textos críticos dos próprios poetas da *Expansive Poetry*, temos forçosamente que considerar a sua reacção à agressividade dos textos que sobre eles escreveram críticos literários e teóricos, mesmo, ou sobretudo, porque a maioria deles defende um posicionamento hostil que criou um ambiente editorial adverso. Este posicionamento adverso foi fomentado, sobretudo, por poetas que pertenciam aos meios universitários e, entre estes, alguns dos que assumiam docência de cadeiras de escrita criativa,³¹ facto este que estendeu a atitude adversa aos jovens estudantes. Estes docentes, em geral poetas eles próprios, atacaram violentamente a *Expansive Poetry* e os seus poetas, acusando-os de atitudes reaccionárias e de elitismo anti-nacional, apenas porque pretendiam despertar e fazer reviver certos modelos rimáticos ou métricos de poesia, aliados a uma **poesia narrativa** que se exprimia por vezes em poemas relativamente **breves** mas, maioritariamente, de extensa

³¹ Cadeiras geralmente referidas como *Criative Writing*.

dimensão, por vezes **quase épica**, embora contemplando **integração de lírica**.

Houve alguns críticos e escritores, sobretudo poetas relacionados com o movimento, como, por exemplo, Kevin Walzer, que consideraram que a razão de ser desta hostilidade era, possivelmente, o facto de a *Expansive Poetry* ser «a direct rejection of the poetic culture and aesthetic they have created and nurtured»³² tal como Walzer desenvolve em *The Ghost of Tradition*:³³

On the other hand, Postmodern theorists who champion Language Poetry and avant-garde writing in general refuse even to acknowledge the possibility that contemporary poets could reject the avant-garde (paradoxically the most conservative literary tradition in the late twentieth century) and still reflect current critical concerns with popular culture, the legacies of Modernism, and the relevance of older styles and modes of writing.³⁴

Na realidade, se é certo a *Expansive Poetry* E.P. se encontrar directamente relacionada com a *praxis* poética e crítica, certo é também que os seus poetas desafiam, simultaneamente, a estabilidade dessa mesma *praxis* pelos modos pelos quais usam, concomitantemente, tanto modelos tradicionais como modelos da prática do cânone que lhes é contemporâneo. Julgamos que o motivo por que tal acontece pode residir no facto de, nos anos oitenta, quando a *Expansive Poetry* começou a ser divulgada e conhecida, tanto o uso de **modelos métricos** como da **poesia narrativa** ainda serem considerados, pela generalidade de críticos e académicos, como realizações de um passado definitivamente ultrapassado e como manifestações de uma perspectiva capitalista. Este posicionamento contra a

³² [1998:xi], «Prefácio» a *The Ghost of Tradition*.

³³ [1998:ix]

Expansive Poetry, assumido publicamente tanto pela crítica universitária como pela crítica mediática da especialidade, pode, provavelmente, ser explicado por uma proximidade de uso ou por um persistente arreigamento a uma visão tradicional que considera que a poesia se deve rebelar contra a sociedade presente e contra o passado cultural, visão esta geralmente apoiada tanto pelo academismo como pelos circuitos de crítica e edição de poesia.

É curioso constatar que a visão referida implica um **paradoxo** que nos parece evidente e que consiste no facto de os poetas louvados pelos meios docentes e crítica mediática serem, também, e simultaneamente, considerados e incentivados pela própria sociedade que deveriam acusar e atacar na sua poesia, sendo, até, os mesmos poetas que haviam sido incentivados pelo capitalismo que deveriam ter denunciado e contra o qual deveriam ter lutado.

Frederick Feirstein e Frederick Turner salientaram esta contradição na sua «Introdução» a *Expansive Poetry - Essays on the New Narrative & New Formalism*:³⁵

Many of us included in this anthology, having begun writing only in free verse, started to question what using form really had to do with politics. In fact, we began to see the insistence on writing only in free verse and only the lyric as terribly confining in itself. Though we had begun by writing personal poems, as we became more experienced with life, we wanted to write about others and to try other forms, the narrative and dramatic forms that would allow for this.³⁶

Ainda na mesma «Introdução», Feirstein e Turner admitem que o **verso livre e branco** era útil, sobretudo, na escrita de **poemas narrativos**

³⁴ Sublinhado nosso.

³⁵ [1989:x]

ou de poemas dramáticos, visto ser neles quase sempre utilizado o discurso directo, não deixando, também, de salientar que o uso de **modelos métricos ou rimáticos tradicionais** são essenciais no acto criador, para configurar «contrapuntal tensions» no verso que vão ao encontro da «tension in the action». Também salientam o facto de os poemas que estão em verso livre serem «not only supported by rhetoric from within but from without».³⁷

Apesar de óbvia, esta constatação não deixa de ser relevante, na medida em que põe a tónica num dos principais objectivos definidos pelos poetas da *Expansive Poetry* nos seus textos acerca do movimento, ou seja, a defesa de que o **poema lírico**, para chegar à sua **audiência de leitores ou de ouvintes**, deve «**contar o enredo do seu canto**» numa **linguagem simples e musical** mas sempre natural. Como releva Timothy Steele, um dos poetas dos começos da realização da *Expansive Poetry*:³⁸ «it was important to deflate inflated diction in order to capture the audience».³⁹

Sendo Timothy Steele um dos poetas que desafiou acerrimamente a identificação do poema lírico com o verso livre, não surpreende que, nos seus poemas, tenha utilizado grande **variedade de modelos formais** para construir poemas de linguagem simples e cuja temática se centra na contemporaneidade, arvorando por isso os seus poemas um enraizamento de **dupla tradicionalidade**, manifestada quer na recuperação de **modelos formais** quer na **preferência temática pela exterioridade ao sujeito lírico**. É, contudo, prova da imensa flexibilidade a que se propunham os poetas da *Expansive Poetry* o facto de também encontrarmos na sua obra o uso de **verso livre**, quase sempre aliado a momentos de **interioridade do sujeito**, mas estes articulados numa **projectão com a exterioridade**.

Podemos, assim, encontrar na obra de Timothy Steele uma dominante de poemas que apelam directamente para a intimidade do leitor ao falar de

³⁶ Sublinhados nossos.

³⁷ [1989:xi, xii]

³⁸ Sublinhado nosso.

uma exterioridade contemporânea comum, através do contar de histórias replectas de referências aos eventos e emoções vividos no quotidiano, como, por exemplo, no poema «Homage to a Carnegie Library», de *The Color Wheel*:⁴⁰

In the reading room
A boy takes notes
From a *World Book* volume.
His school report's
About the telescope
Or Alexander
Or (that old show-stopper)
The Venus flytrap.

Snow falling outside,
A radiator hisses;
Inquiries are whispered;
Someone coughs; a book closes
With an audible thump.
Newspapers on spindles
Hang, limp verticals,
In a rack by a lamp.

And the boy, determined,
With his pencil scratches
His notepad's green-lines
Yellow pages...
Companionable room,
In that early darkness
You stood in promise
Of a sunnier time.

³⁹ Ed./Net - <http://www.cortlandreview.com/features/00/06/>.

⁴⁰ [1994:34]

From broad shallow shades,
The bulbs over the tables
Gloss the rich wood's
Grainy surfaces,
Though the dark grow deeper,
Though the boy discover
The streets all quiet
Through the homeward night.

A descrição de uma cena observada por um sujeito lírico que simultaneamente se inscreve e se oculta no poema (mas com funções idênticas à de um narrador heterodiegético não onisciente) centraliza-se, inicialmente, na visão e observação de uma personagem mas abre, progressivamente, essa descrição à comunhão de vivências com o sujeito lírico-narrador através da abertura sinuosa dos espaços. Este alargamento de espaço faz-se através da restrição do enquadramento de uma janela partilhada, o que provoca um efeito de imaginação cúmplice entre observador e observado, que projecta, ainda, para o leitor, a assumpção das duas funções e **dupla identificação** com o **sujeito lírico/narrador** e com o **objecto lírico/personagem**.

Tal como a maioria dos poemas de Timothy Steele, a força da simplicidade deste poema, escrito com regularidade estrófica e métrica, bem como o relevar de **pormenores cénicos** que rodeiam a estabilidade da acção, convocam o leitor a viver, através da sua própria experiência quotidiana, emoções e cenário que o sujeito lírico-narrador diz que sente e vê, e que o objecto lírico-personagem sente e vê, num **procedimento narrativo de desdobramento**. Parece-nos importante esta **cinematografia do olhar** na medida em que desenha, ou filma, ou projecta, o esboço de uma história a completar pela vivência, simultaneamente sensível e mental, da **experiência do quotidiano do leitor**, história essa cuja temática, ideias e emoções são aproximadas e veiculadas através de uma linguagem clara,

lógica, directa e quase corrente. Por possuir tais características, o poema torna acessível e fácil, por parte do leitor, uma **identificação** de si próprio, tanto com a situação descrita como com a própria regularidade formal que embala, ritmo e simplifica o processo de memorização instantânea necessário a uma compreensão primeira.⁴¹

Não querendo avançar muito por comparativismos forçados, salientamos apenas que, em Portugal, numa flexibilidade temporal que engloba as últimas duas ou três décadas do milénio, encontrámos realizações poéticas muito semelhantes em características (que não em objectivos declarados) aos processos utilizados pelos poetas da *Expansive Poetry*, e que adiante desenvolveremos, aquando da abordagem da narratividade na prática da poesia portuguesa. Gostaríamos, desde já, de aqui deixar, um tanto aleatoriamente mas pelo paralelismo de que constituem exemplo, o testemunho de excertos de poemas de Joaquim Manuel Magalhães, de José Agostinho Baptista e de Vasco Graça Moura, respectivamente escritos em 1978, 1994 e 2002.

De Joaquim Manuel Magalhães, de *Antonio Palolo*,⁴² as duas primeiras das cinco estrofes de um poema que conta a inevitabilidade das repetições dos percursos de um enamoramento, oferecendo ao leitor a observação simultânea de um caso pontual e de generalizações, através de um processo elocutório tradicional da relação entre sujeito lírico e objecto amado, adaptado à narratividade do poema:

Vais cada vez mais cedo para a rua
dantes só o outro dia te levava.
Não tem mal, deixa-me falar
das pessoas encontradas num jardim
escondo-me no verde dos seus olhos

⁴¹ Referimo-nos a uma memória imediata e primeira, necessária ao primeiro impacto da leitura

⁴² [2001:166,167], ed. orig. 1978.

se fossem os meus, esses acordavam
com a folha de fogo da videira
na latada ao dia mais brilhante
de maio quando as aves voltam
e a glicínia começa a cair.

É assim, eu sei. Depois de se querer tudo
queremos só o corpo e depois nem isso,
apenas que te lembres
de certo canto de rua, da garrafa
num café do bairro, do papel
que tanto recado te levou,
do jardim onde ao anoitecer
enrolávamos cigarros
na folha de papel «conquistador».

O contar da história do desgaste de uma relação amorosa pela erosão do quotidiano surge de modo intermitente no poema, centralizado nos primeiros versos das estrofes, e funcionando os restantes versos como uma espécie de monólogo interior do sujeito que conta, implicando, por isso, uma maior densidade rítmica e lírica, sobretudo na evocação acusadora do objecto, embora nunca deixando de lado um campo lexical relacionado com os gestos do quotidiano.

Apesar da ausência de um uso modelar tradicional sem infracções, cremos poder afirmar que este poema se interliga com as realizações que haveriam de marcar, sobretudo, os *New Narrative Poets*, inclusive pela introdução de situações e objectos do quotidiano reportados em linguagem simples. Do mesmo modo julgamos poder considerar a presença dos pormenores de cenários e dos objectos e personagens esboçadas, no longo poema «Travessa de São Filipe», de José Agostinho Baptista, em *Canções*

da Terra Distante,⁴³ do qual transcrevemos uma estrofe, para além das primeiras três e duas últimas:

Ceguei cedo, na primavera dos rapazes.
O cão do norte veio morrer às portas da cidade,
já do amigo compadecido.

Havia dalias e cravos e gladiolos e as tias atrás
das cortinas.
As cortinas tinham o medo nas suas rendas.
Eu tinha o medo no coração.

O tédio parava na imobilidade dos guindastes.
Havia sombras de um beco uma luz muito triste.
As trepadeiras enredavam-se nos muros e subiam.
No terraço, a minha vida sentava-se longamente.
Ao longe, a palmeira recortava o seu perfil e
parecia uma esfinge
uma faca apontada ao céu.

Amei em frente uma cabeleira de trigo errante e
na sua dourada exaltação
os metais que refulgiam.
Era uma cabeleira ondulando. Eram velas ondulando
na pequena alegria.

Agora chove nos abacates e nos araçás.
Chove por dentro, diluvianamente,
para sempre.
A ternura escava a sua morada subterrânea.

⁴³ [1994:11 a 14]

Oculto as minhas nascentes.

Dizem que hei-de ser homem mas o meu sonho é
uma obsessão de mastros e linhas de água.
Eu era um rapaz muito cedo na primavera.

O sujeito lírico, que suporta um desdobramento em narrador e personagem, veicula o contar de um regresso à terra natal, num passado que, inicialmente, se não adivinha ser distante mas onde ressoa a nostalgia de um regresso de Ulisses e onde, paralelamente, se tece em «trigo errante» uma urdidura de Penélope em fios de «cabeleira ondulando», em trama fina de «velas ondulando». O regresso acabará por se transformar em momento iniciático de um reconhecimento sem tempo, a chover «por dentro, diluvianamente, / para sempre» num percurso circular de epopeia ou de memória de vida.

O confessionalismo de índole quase autobiográfica que se desprende do poema (e se centraliza, nestas estrofes, na metonímia intimista do verso «No terraço, a minha vida sentava-se longamente») ajusta o lirismo à narratividade justamente através das descrições, sejam estas mais pormenorizadas ou meras sugestões, esboços ou apontamentos. Semelhante processo retórico, mas acompanhado pelo cumprimento parcial de um modelo formal, tão característico dos *New Formalism Poets*, se pode detectar no poema «ainda», de Vasco Graça Moura, em *Outros lugares*, do qual transcrevemos as três primeiras e as duas últimas estrofes:⁴⁴

no filme, o homem cruza o *sky-line*
de helicóptero, ao amanhecer.
por sobre o hudson ainda há luzes e
zonas de névoa esbranquiçada.

⁴⁴ [2002:48,49]

a mulher espera-o num terraço
elevado, apoia uma das mãos
no gradeamento e perscruta
o céu ainda pálido, então acena,

ainda sem saber se ele a avista.
está de roupão de banho e
acordou há pouco, despenteada
e matinal de sono e vento.

um efémero encantamento
que doendo lhes dure até mais tarde.
nova iorque tem sagezas destas, quase
a preto e branco, reflectidas na água,

como o aceno que trocaram, ou a pele
das coisas que não disseram, ou
o tempo todo de repente, ainda
sem ter de haver dia seguinte.

O processo de *mise en abyme*, neste poema, convoca o encaixamento e a interacção de um espaço de ficção televisiva num outro espaço de ficção, este último despoletado, por sua vez, pela dimensão criativa e imaginária que «nova iorque» faz nascer no sujeito lírico. Este último corresponde a um sujeito lírico que se oculta, e oculta a dimensão do seu lirismo, por trás de pseudo-clichés mediáticos que, por seu turno, criarão uma segunda dimensão de *mise en abyme*, especular em relação ao leitor do poema que acaba por se ver a si mesmo ocupando a posição de personagem.

Mais ainda que nos dois poemas anteriores, são aqui evidenciadas técnicas da narrativa e, mesmo, de narrativa cinematográfica, talvez porque

a própria temática do poema exponha em paralelo um enredo «fílmico» e um enredo «pseudo-factual».

Muriel Rukeyser, em *The Life of Poetry*,⁴⁵ ao comparar a técnica de fotogramas do cinema com a poesia, relaciona as possibilidades de descrição ou de reprodução da imagem factual com a extensão do seu significado e considera que este resulta tanto mais evidente e aberto quanto maior for a **selecção dos fotogramas de continuidade**, ou da **força de representação do discurso organizado em sequência**. Embora se refira, como exemplo, ao imagismo, cremos poder articular com os procedimentos narrativos da *Expansive Poetry* a sua afirmação seguinte:

Now the relation of writing to the arts of sight may be seen in a wide range of forms, from the image lifted out of the poem to the title of a painting: and perhaps most clearly to our time, in films, with the writing that goes into the script and determines the image track, and the dialogue we hear as we «see» the finished movie. There is no word for the audience action before a movie or na opera or a television screen. The combination of sense-action is too clear; but the lack of a word is true before any of the arts.⁴⁶

Na realidade, a acção da audiência está centrada na **inteligência do poder visual** que se gera a partir do **descritivo**, seja este oferecido por um fotograma, seja pela linguagem de um poema. Julgamos que a **narratividade**, aliada à empatia com o mundo vivencial e visual do leitor - e de que o poema transcrito é um dos múltiplos exemplos possíveis -, institui uma **tónica imagística experimental** prepositada. Esta imagística reflecte um objectivo preciso da escrita dos poetas da *Expansive Poetry*, visto que, quer do ponto de vista da prática literária quer do dos textos

⁴⁵ [1996:133]

⁴⁶ Sublinhados nossos.

críticos destes poetas, se transmite uma forte preocupação com a **pragmática** no que respeita à **vivência imagética** e à sua consequente acessibilidade ao poema. Os leitores ou ouvintes de poesia, ao lerem ou ouvirem um poema, devem sentir de imediato que estão a ler ou ouvir algo **familiar** sobre si próprios e acerca da sua própria vivência. Talvez seja por esta intencionalidade que um outro poeta da *Expansive Poetry*, Dana Gioia, afirma, no decurso de um diálogo com Paul Lake, outro autor do movimento da *Expansive Poetry*:⁴⁷.

As the pop culture of what was now society began to intermingle with the academic world, notions of what was fashionable rather than aesthetically began to infiltrate poetry.
Poets became afraid of writing.⁴⁸

Talvez por isso, também, em «The Dilemma of the long poem»,⁴⁹ Dana Gioia se interroga:

Are stories no longer told in poetry? Important ideas no longer discussed at length?[...] The orthodox academic reply is that the intensity and concentration of modern poetry has made the long poem impossible.⁵⁰

E reconhece ainda que a concentração polissémica característica da poesia lírica do século vinte, sobretudo dos anos sessenta e setenta, teve como óbvia consequência o agonizar da extensão do poema. Além desta causa, Dana Gioia aponta como causalidade prévia para essa situação de quase perigo de extinção o facto de o **poema «expansivo»** necessitar a **força de uma certa rigidez** e a **funcionalidade de uma certa**

⁴⁷) Ed./ Net - <http://home.earthlink.net/arthur505/lake1> (20-03-2001)

⁴⁸ Sublinhados nossos.

⁴⁹) «The Dilemma of the Long Poem» foi publicado pela primeira vez em *The Kenyon Review*, Vol. V, 1983.

regularidade modelar que possam suportar, acompanhar, apoiar e guiar tanto o poeta como o leitor e, sobretudo, o leitor-ouvinte de poesia, características essas, como vimos, desprezadas pelos modelos de cânone da poesia hodierna, sobretudo a de meados do século vinte. É a partir desta base argumentativa que Dana Gioia defende os poemas narrativos longos - em Portugal tão praticados por Ruy Belo -, valorizando a conexão destes com a ideia de que o **poema extenso**, «expansivo», **deve criar a sua própria forma discursiva**.

Publicado em 2000, o ensaio *The Poetry of Life and the Life of Poetry*, de David Mason, expõe uma problemática que, julgamos, decorre da aceitação desta noção de que o poema «expansivo», deve criar a sua própria forma discursiva, ao expor o paradoxo controverso da coexistência do verso livre como expressão do «eu» («self») ⁵¹ e o uso da métrica como expressão de uma experiência para além do «eu».⁵²

As I read contemporary poetry, I have found a great deal of self indulgence. Though I have nothing against the personal in art, I do want it transformed, made into something beyond an advertisement for the self.⁵³

Podemos encontrar constatações semelhantes na escrita poética ou crítica de outros poetas da *Expansive Poetry*, compreendendo, assim, a razão da sua intencionalidade quando encontramos, alternando no mesmo poema, presença de métrica, rima e verso livre e branco, como traçados de um caminho nuanceado que conta a **experiência** do eu («self») para além de si próprio, até às suas dimensões mais profundas de enraizamento **endógeno**

⁵⁰ Sublinhado nosso.

⁵¹ Julgamos que o termo inglês «self» se pode relacionar com as instâncias do «ego» e do «superego» no primeiro aparelho psíquico da terminologia freudiana da «psicologia das profundezas», que aproximava ainda bastante estas instâncias. Confronte-se Freud [1969:31 a 39].

⁵² [2000:15]

e **exógeno**. Sublinhamos que essa alternância formal é intencionalmente assumida na mudança dessas formas ao longo do poema, acompanhando alternâncias temáticas, operacionalidade de narradores, personagens, tempos ou espaços, variação de acções, sentimentos ou atmosferas.

Dana Gioia é aqui mencionado como exemplo de um dos poetas da *Expansive Poetry* que trabalha com maior variedade de modelos formais, criando uma poética cuja expressividade é das mais diversificadas. No seu livro de poesia *The Gods of Winter* encontramos uma exemplar **alternância de poemas líricos breves com longos poemas narrativos, articulando-se pela coerência de uma dimensão segunda de narratividade**, unificada ainda pela continuidade temática em torno da morte de um filho. Esta unificação é reforçada pelo acompanhamento de um tom elegíaco que se manifesta ao longo dos poemas líricos e narrativos, estejam estes pontuados pela sonoridade métrica e rimática ou em verso livre, mas todos eles pautados pela presença da narratividade. Um dos poemas, intitulado «Planting a Sequoia», conta a história da dor de uma família devastada pela morte do filho de um de sete irmãos. É um poema muito simples e calmo onde se ouve a sonoridade lenta e musical de uma melancolia elegíaca. Dada a longa extensão do texto, dele transcrevemos apenas as suas últimas estrofes⁵⁴:

But today we kneel in the cold planting you, our native giant,
Defying the practical custom of our fathers,
Wrapping in your roots a lock of hair, a piece of an infant's birth cord,

All that remains above earth of a first-born son,
A few stray atoms brought back to the elements.

⁵³ Sublinhados nossos.

⁵⁴ [1998:10]

We will give you what we can - our labor and our soil,
Water drawn from the earth when the skies fail,
Nights scented with the ocean fog, days softened by the circuit of bees.
We plant you in the corner of grove, bathed in western light,
A slender shoot against the sunset.

And when our family is no more, all of his unborn brothers dead,
Every niece and nephew scattered, the house torn down,
His mother's beauty ashes in the air,
I want you to stand among strangers, all young and ephemeral to you,
Silently keeping the secret of your birth.

O sujeito lírico assume-se neste poema como um narrador participante que se introduz na pele da personagem do pai, mantendo, simultaneamente, um ponto de vista homodiegético, subterfúgio este que confere ao acto conjunto do plantar da sequoia uma dimensão sentimental de cerimónia iniciática que transcende a morte do filho e perpetua os afectos e a vida da família.

O sossego conformado, quase etéreo, aliado à força emocional que se desprende destas estrofes, constitui um bom exemplo do modo como Dana Gioia trabalha um discurso directo quase oculto e silente, como oração que fosse murmurada em linguagem simples mas melódica e nostálgica, que convoca a emoção e a projecta, simultaneamente, na vivência do leitor. Mesmo nos seus mais longos poemas, podemos encontrar os momentos líricos quase puros que se encontravam na antiga poesia épica, enfatizados, ainda, pelo já referido uso alternado da métrica, da rima e do verso branco. É o próprio Dana Gioia que deste modo se auto-analisa, em «Notes on the New Formalism»⁵⁵:

In my own poetry I have always worked in both fixed
and open forms. Each mode opened up possibilities of style,

subject, music, and development the other did not suggest, at least at that moment. Likewise, experience in each mode provided an illuminating perspective on the other. Working in free verse helped keep the language of my formal poems varied and contemporary, just as writing in form helped keep my free verse more focused and precise. I find it puzzling therefore that so many poets see these modes as opposing aesthetics rather than complementary techniques.⁵⁶

Esta defesa do **alargamento das possibilidades formais do poema** é também defendida por Timothy Steele, no seu ensaio «Tradition and revolution: the modern movement and free verse»,⁵⁷ onde defende que o verso livre « does not represent a rejection of traditional poetic discipline, but is rather an innovation of the sort which inevitably accompanies changes in style and taste». Na verdade, quando certas convenções entram em declínio, outras surgem e se impõem que, por sua vez, irão ser postas de parte pelos poetas que, anos após, mais cedo ou mais tarde, provavelmente tentarão recuperá-las de novo, num processo quase simultaneamente pendular e transitivo.

Salientamos, contudo, que o motivo alegado pelos poetas da *Expansive Poetry*, nos seus textos, para justificar e defender **o uso concomitante de verso livre, métrica, rima e narratividade**, não nos parece reflectir uma atitude em relação a modas ou dogmas mas, pelo contrário, manifestar um desejo de expansão das possibilidades de uso das relações entre formas e temáticas modelares ou canónicas da poesia e, ao fazê-lo, «expandir» tanto os seus meios de trabalho como a sua audiência de **receptores**.

⁵⁵ Ed. / Net - <http://home.earthlink.net/arthur505/lake1> (20-03-2001)

⁵⁶ Sublinhados nossos.

⁵⁷ «Tradition and Revolution: the modern movement and free verse» foi publicado em *The Southwest Review*, Vol. 70, 1988.

No que respeita aos textos críticos, julgamos que a sua relevância deve incidir nos textos da autoria dos próprios poetas da *Expansive Poetry*, entre os quais se contam Dick Allen, Annie Finch, Dana Gioia, Paul Lake, David Mason, Mary Jo Salter, Timothy Steele or Frederick Turner, autores de ensaios e participantes em longas entrevistas nas quais expunham claramente e sem rodeios os **objectivos da *Expansive Poetry***. Mark Jarman and Robert McDowell sintetizam esses objectivos em «Navigating the Flood»:⁵⁸

1. Take prosody off the hit list. 2. Stop calling formless writing poetry. 3. Accuracy, at all costs. 4. No emotion without narrative. 5. No more meditating on the meditation. 6. No more poems about poetry. 7. No more irresponsibility of expression. 8. Raze the House of Fashion. 9. Dismantle the Office of Translation. 10. Spring open the Jail of the Self».⁵⁹

Deixando de parte um comentário ao exagero polémico que caracteriza a maioria dos textos fundadores de movimentos literários, cremos dever realçar, nestes objectivos, a apologia dos **modelos formais** e do uso da **narrativa**, bem como certa desconfiança em relação ao uso da metalinguagem no poema.. De notar, também, a preocupação com a **prosódia** que, apesar de certa ambiguidade na enunciação, nos não parece excluir o verso livre, dada a contextualização e a prática literária já referidas.

⁵⁸) «Navigating the Flood» foi o ensaio de introdução do primeiro número de «*The Reaper*», uma pequena revista publicada nos anos oitenta e direccionada para a divulgação da poesia narrativa. Os seus números foram posteriormente objecto da publicação de uma antologia organizada por Mark Jarman e Robert McDowell e publicada em 1996 sob o título *The Reaper Essays*.

⁵⁹ [1998:5];ed.orig. 1981.

3. ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE A *EXPANSIVE POETRY* E A NARRATIVIDADE NA POESIA PORTUGUESA

Julgamos pertinente, nesta reflexão sobre a *Expansive Poetry*, interrogarmo-nos acerca da especificidade do movimento nos E.U.A e da sua relação possível com o questionamento genológico que interfere sempre que um texto adquira uma dimensão híbrida ou miscigenante. Se, para tal, partirmos do princípio de que a adopção da narrativa pela lírica transcende o próprio conceito de adopção, não poderá, por isso, emergir como característica específica, nem genológica nem contextual. Como Earl Miner defende em *Comparative Poetics*, a objecção resultaria irrelevante, pois deveríamos identificar os elementos narrativos, na lírica, embora «no poem of any length will remain pure in genre». **O jogo de duplicidade entre o sujeito lírico e o narrador aproxima em vez de afastar**, como Miner reforça: «lyric uses other genres to become more lyrical».⁶⁰

Considerámos, pois, a articulação da questão genológica com o espaço cultural e sócio-político no qual se configura passível de aproximação com outras realizações, mesmo que não organizadas em movimentos, mesmo que tantas vezes dispersas territorialmente, como no caso da presença da narratividade na poesia portuguesa dos anos mais recentes que adiante será desenvolvido. Deste modo, socorremo-nos da posição defendida por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*:⁶¹

⁶⁰ [1990:101,103]

⁶¹ [1988:158].

O texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extratextuais [...] Paralelamente aos estudos «intra-nacionais» (que levam a problematizar a ideia de nação) torna-se necessário desenvolver, a partir de relações de facto, semelhanças ou homologias referenciáveis, estudos inter e intracontinentais.⁶²

Se considerarmos, pois, o texto literário como o lugar de uma dialéctica, o lugar onde as palavras encontram os mundos, teremos de admitir que as relações factuais entre os textos podem encontrar-se e detectar-se muito para além da ideia restritiva de nações. Deste ponto de vista, podem justificar-se tanto estudos temáticos como formais com o intuito, ou no sentido de, **detectar representações literárias e universos literários coerentes que podem surgir, crescer e expandir-se - paralelamente e mesmo que por homologia ou semelhança - dentro de territórios culturais e literários diversos.**

Julgamos, perante este ponto de vista, ser válido equacionar o movimento da *Expansive Poetry* como uma ajuda para a compreensão da poesia de **poetas portugueses** que, sobretudo a partir dos anos oitenta e noventa, tal como os **poetas da *Expansive Poetry***, tomaram ao seu serviço as possibilidades de alargamento textual, o aproveitamento de modelos formais e as possibilidades da adopção da narrativa pela lírica. Em Portugal, no entanto, não se equacionou um movimento inovador e de debates críticos, talvez pela manutenção esporádica dos processos e procedimentos referidos por parte de poetas menos recentes, aliás estudados e louvados pela crítica e pelos meios universitários, escolares e editoriais.

Considerando os parâmetros caracterizadores da *Expansive Poetry* já antes abordados, e confrontando-os com a observação das obras de poesia

⁶² Sublinhado nosso.

publicada em Portugal nos anos oitenta e noventa,⁶³ verificámos existir a **presença simultânea de verso livre, métrica, rima e narratividade** em muitas actuais edições de poesia, quer nos livros de autores consagrados, quer noutros considerados menores, quer fossem publicados por grandes ou médias editoras, quer em edições de autor de província.

No entanto, para além dessa simples circunstância, observámos factores que nos levam a estabelecer e frisar diferenças - diferenças essas que podem articular-se do seguinte modo: por um lado, a generalidade dos **poetas consagrados** utilizava os modelos referidos como uma entre múltiplas escolhas e, quase sempre, infringindo em algum pormenor a normatividade modelar, de modo a deixar ainda transparecer uma vertente transformacional de experimentação; por outro lado, quase todos os **poetas ditos menores** seguiam escrupulosamente as normas dos modelos tradicionais e utilizavam o verso livre como mais um modelo, este moderno, mas não havendo uma relação directa entre a escolha modelar formal e a temática, o que demonstra uma atitude de ausência de adaptabilidade, alargamento e criatividade face ao uso das possibilidades formais disponíveis.

Por outro lado, ao reler a poesia de alguns dos mais relevantes poetas portugueses, assim considerados pelos académicos, críticos e principais editoras dos anos setenta a noventa, verificámos que já alguns dos seus poemas manifestavam a tendência inovadora para o **uso simultâneo de modelos formais tradicionais aliados à presença da narrativa no poema**. Exemplificaremos, posteriormente, esta constatação com poemas de Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, Fernando Guimarães, Fernando Pinto do Amaral, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel de Magalhães, José Agostinho Baptista, Luís Miguel Nava, Manuel

⁶³ Reafirmamos a flexibilidade do nosso posicionamento no que a periodologia se refere. Citaremos, por tal, poetas cujo percurso na narratividade da poesia se desenvolveu desde os anos setenta a dois mil e três.

Alegre, Ruy Belo e Vasco Graça Moura, entre outros. No entanto, por agora, escolhemos Natália Correia como exemplo paradigmático, dada a óbvia aproximação de parte da sua poesia - e sobretudo porque tal processo vinha já desde os anos sessenta - com as preocupações de intencionalidade que haviam de ser declaradas pelos poetas da *Expansive Poetry*, nos anos oitenta, tanto pela sua prática poética como pelas afirmações dos seus textos fundadores.

Pretendemos exemplificar uma das diferenças fundamentais da prática do uso de modelos formais e da narratividade na **poesia portuguesa** e na poesia dos **poetas da *Expansive Poetry***, porquanto, em Portugal, nunca se manifestou, pelo menos de um modo explícito, qualquer sectarismo de exclusão em relação a poetas que fizessem uso simultâneo do verso livre e de modelos tradicionais, o que permitiu proporcionar à poesia portuguesa, e em relação aos parâmetros referidos, um fluxo de continuidade que, embora oscilante, diverge do caso dos E.U.A., onde sucedeu uma ruptura drástica, seguida de movimentos inovadores e de renovação.

Reter-nos-emos, por ora, em dois exemplos, o primeiro paradigmático de um uso que vem dos anos sessenta, o segundo já do novo milénio. A escolha do nosso primeiro exemplo recaiu em dois longos poemas narrativos de Natália Correia: «Cântico do País Emerso», de 1961,⁶⁴ e «Os jardins de Adónis», de 1985,⁶⁵ em *Poesia Completa*.⁶⁶ O primeiro destes poemas foi escrito durante a ditadura salazarista e evoca uma caracterização tanto medieval como renascentista de um tal «Capitão dos Impossíveis» que surgiria do tempo para libertar o país da opressão. Transcrevemos abaixo as primeiras três estrofes e o canto final do poema:

⁶⁴ [1999: 197 a 217]

⁶⁵ [1999:524 a 531]

⁶⁶ [1999:524 a 531]

Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos
Minha mãe era ninfa meu pai chuva de lava
Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos
Sou de mim mesma pomba húmida e brava.

De mim mesma e de vós, ó Capitães trigueiros
Barbeados pelo sol penteados pela bruma!
Que extraístes do ar dessa coisa nenhuma
A génese a pluma do meu país natal.

Não sou daqui das praias da tristeza
Do insone jardim dos glaciares
Levai minha nudez minha beleza
E colocai-a à sombra dos palmares.

Tanto a métrica utilizada como parte da escolha de campos lexicais (divindades e heróis; criação, génese e escrita), sempre relacionados com a poesia e a libertação, podem trazer à mente do leitor momentos líricos, dramáticos e épicos, nomeadamente d’*Os Lusíadas*, de Camões. No entanto, a experiência do sujeito lírico, por se articular com a escrita como veículo de acção no presente, mostrada como um foco de luz vindo do passado para iluminar o mundo onde se processa essa mesma escrita, desafia o leitor a ver-se como reflexo de um sujeito lírico inserido num mundo moderno, conquanto num enquadramento especular de antiga e oculta beleza. Assim, o uso da prosódia conduz modelos tradicionais à aproximação da modernidade, desenhando novas possibilidades de escrita e de leitura do próprio passado literário.

O segundo texto de Natália Correia que apresentamos é o poema em cinco cantos *Os jardins de Adónis*, que conta a história de um jardim através das acções dos seus sucessivos e diferentes visitantes, enquadrando as histórias de amor, por estes vividas, nas mudanças que vão ocorrendo no

referido jardim. Cada canto adopta uma diversa escolha formal modelar que se adapta tanto ao desenvolvimento do tema como à diferença das diversas personagens que vão sucessivamente surgindo a visitar o jardim. Transcrevemos abaixo as últimas duas estrofes da Parte I, as primeiras duas da Parte II e a estrofe única que constitui a Parte V que, aliás, coincide com o final do poema:

I

.....

Urdidas pelo fado fungível do mancebo,
Precoces caem as folhas e as flores morrem cedo;

E do nosso destino corroboram os desígnios,
Seus volúveis jardins suspensos sobre abismos.

II

Recusa, amigo, da lide o ardil que, fátuo,
Nenhum deus quer ou lembra;
E entremos no jardim como quem no sagrado
Do que se ignora entra

Na fonte, ao tempo alheio, voz de água estremecida,
Gorgoleja o delfim
A área que reúne todo o pouco da vida
No esplendor do jardim

.....

V

No jardim numa enterneçada hora
Extraviada de idades e mudanças
Vêm os velhos apanhar a bola
Da alegria dourada das crianças.

Na Parte I, a regularidade alexandrina quase perfeita, bem como a rima consoante ou toante dos dísticos, surgem ligadas à temática do tempo, da fatal regularidade do destino e da extensão do anátema da temporalidade humana finita. Na Parte II encontramos a aparência gráfica do verso livre, sendo no entanto composta por quadras que alternam, cruzados, versos de seis sílabas e versos entre as onze e as treze sílabas, com rima quase sempre toante, o que nos leva a relacionar esta progressão de liberdades formais com a apóstrofe à liberdade que constitui tema desta Parte II, e que se alia a uma diversificação do sujeito lírico, conduzindo a narratividade entre narrador e personagem, alheio às circunstâncias vitais da temporalidade. Na Parte V voltamos a encontrar a regularidade formal perfeita - talvez a mais perfeita -, a do soneto, para transmitir uma despersonalização que medeia a temporalidade finita e a intemporalidade (da infância à velhice, do nascimento à morte), e orquestrados pela perfeição da renovação sempre possível e explicável pela lógica silogística da natureza e do soneto.

Todo o poema evidencia a **versatilidade e a adequação de procedimentos retóricos próprios da lírica e da narrativa**, que permitem enfatizar a relação da ambivalência do espaço com a das emoções. Esta ambivalência é articulada num tempo que vai e vem como a entrada e saída das personagens no jardim, proporcionando um belíssimo exemplo de como a uma exploração nuanceada do tema pode corresponder também à mudança na utilização de modelos formais, num todo unificado tanto pela centralização espácio-emotiva, como pelo uso da musicalidade própria da

métrica regular e da rima, bem à maneira de muitos dos poemas que os poetas da *Expansive Poetry* haviam de escrever nos anos oitenta e noventa.

Este **uso dos modelos formais em função da temática e posto, ainda, ao serviço da narratividade do poema**, veio a ser complementado por vários poetas portugueses mais recentes que a estas características aliam **o uso de uma linguagem e de uma espacialidade mais próximas do quotidiano**, à maneira (mas não como consequência) da *Expansive Poetry*, uso que havia de se prolongar pelo novo milénio, pelo que, ainda a título de exemplo, transcrevemos o poema de Nuno Júdice «Cena de Rua», de *O Estado dos Campos*.⁶⁷

A mulher com o chapéu de chuva na mão
espera o autocarro que há-de vir; mesmo
que chova, o chapéu de chuva fica fechado;
chega o autocarro, e olha para o lado.

Está ali de manhã à noite, com o tempo a passar
sem ela dar por ele. Se lhe perguntam porquê,
fala da chuva que está para cair; se a avisam
da chuva, fala do autocarro que vai chegar.

O mundo devia ser como a vida dessa mulher,
igual de manhã até à noite, sem razões para dar
- apesar do autocarro que não vai chegar,
a essa rua sem fim onde não pára de chover.

A cena descrita nas duas primeiras estrofes, nas quais a regularidade formal se interpenetra com a repetitividade da acção contada, aproxima a descrição da «vida dessa mulher» de um hipotético mundo vivencial do leitor, tanto pela simplicidade da linguagem como pelo quotidiano da personagem e do espaço. O sujeito lírico parece dela estar ausente, cedendo

o seu papel a um narrador que tudo observa e que, por sua vez, parece oferecer uma fotografia, cedendo ao leitor a voz interpretativa da imagem, de tal modo a situação descrita lhe deverá ser familiar. No entanto, na terceira e última estrofe, esse sujeito lírico - narrador permite-se opinar, mas opina sem se mostrar, oculto, como um deus ou como um vulgar ser humano que, instalado anonimamente na cena, se fizesse passar, também, por leitor, oferecendo e vivendo a complexidade das emoções através da simplicidade da linguagem.

Apesar das fronteiras, cremos, pois, poder relacionar homologicamente a *Expansive Poetry* norte-americana com a poesia portuguesa, a partir de algumas questões subseqüentes à famosa «nutshell definition» que sintetiza a realização dos objectivos do movimento da *Expansive Poetry* nas palavras do seu poeta Dick Allen⁶⁸:

Expansive Poetry is a narrative, dramatic and sometimes lyric poetry of the late 20th Century that conveys significant non-confessional observations, thoughts and feelings about the world outside the Self and about the Self's various relationships with this outer world. In carrying such content, it generally uses traditional rhyme and meter - sometimes loosened or roughened - incorporating natural speech patterns.⁶⁹

Mas quem escreve esta poesia? Onde? Quando e desde quando? Terá o movimento da *Expansive Poetry*, nos E.U.A., dado ênfase, voz e impulso a um desejo de realização e comunicação, através do contar musical de uma história, desde sempre presente na poesia e na humanidade? Pensamos que, no que repeita à poesia portuguesa por nós observada no decurso deste

⁶⁷ [2003:49]

⁶⁸ [1984:48]

⁶⁹ Sublinhados nossos.

trabalho, podemos arriscar uma afirmação positiva, já levemente perceptível na hipótese proposta por Manuel Frias Martins, em *As Trevas Inocentes*.⁷⁰

[...] julgo que aos anos Noventa, sobretudo aos anos Noventa, coube a tarefa de escrever (narrar) *uma das versões* do grandioso *epitáfio da poesia* que, principalmente desde os primeiros modernistas, o século XX foi levando a cabo através do gradual *desgaste das formas poéticas canónicas*. Muitos dos novos poetas que surgiram no final desta década são de grande qualidade. Mas exactamente porque o são, a sua consciência do trabalho poético aponta quase sempre para uma espécie de «Requiem pela poesia» [...] É doloroso viver com este sentimento de perda. Contudo, é ele que se encontra no cerne da estratégia artística actual, e é por ele que se há-de definir o rosto da arte por vir.

Frias Martins acentua que o modernismo do século vinte utilizou formas do cânone de tal modo que o paradigma de alguns poetas portugueses dos anos noventa seria a melodia de um epitáfio, ou um *Requiem* pela poesia. Contudo, também constata que o seu sentimento de perda se pode comparar a um **atalho doloroso que conduzirá os poetas ao seu futuro**. O atalho doloroso do medo que percorre as duas últimas estrofes do poema «Grafias»,⁷¹ de *Em Trânsito*, de Carlos Bessa:

Escreve! E eu escrevi tenho medo
E chovia e as folhas que o vento arrastava
Bites de *sms* traziam-me a mentira
Do olhar ou de como podemos com ele
O eu dessa gramática de plural difícil
E os teus olhos a olhar-me e o meu coração a sorrir
E o ardor e outros xix que nos meus se inscreviam.

⁷⁰ [2001:73]

⁷¹ [2003:66]

Sim, amanhã vou estar doente
Sem qualquer vontade de escrever ou de Ter medo
Vou ficar por casa a ler livros velhos
À procura de palavras que eliminem os travessões todos
As tantas vírgulas que entre nós são abismos
Esses monstros que vêm desde a infância
Em ecos de vogais cada vez mais cheias de lama e cinza.

Assim o medo de hoje convocará o passado, e um amanhã, e outro
amanhã ainda... porque o futuro é também, sempre, uma dinâmica feita de
diversa renovação; dolorosa, talvez, mas também fervilhante da seiva que,
endógena e exogenamente, acaba sempre por cumprir os desejos de sangue e
vida da humanidade.

CAPÍTULO VI - CONFIGURAÇÕES DA **NARRATIVIDADE**

NOTA PRÉVIA

Os **elementos narrativos que configuram a narratividade** podem encontrar-se, afinal, em qualquer forma de comunicação, visto que comunicar é contar. No entanto, uma narrativa, no âmbito do literário, não anseia apenas contar mas também proporcionar o prazer do discurso oferecido e recebido. Nos dias de hoje vai sendo cada vez mais usual a realização do texto narrativo para além do romance ou do conto, redimensionando ou miscigenando estes através da crónica, das memórias ou do diário, o que pressupõe uma **maior relevância dada ao narrar do imiscuir subjectivo em relação aos factos narrados**. Assim considerámos que sucedia, como corolário, em relação à **poesia**.

Quanto à delimitação hipotética de características que enformem o poema de narratividade, a questão surge-nos num paradigma quantitativo e não qualitativo. Entre **poesia explicitamente narrativa** (na qual a narratividade se identifica com procedimentos narratológicos do modo narrativo) e **mera presença da narratividade na poesia** (que utiliza os procedimentos referidos mas de modo coadjuvante com uma retórica textual tradicional do modo lírico) existe uma gradação de descontinuidade ou de fragmentariedade em relação ao poema narrativo tradicional que não pode ser mensurável. Uma salvaguarda, pois, para a **subjectividade** dos nossos critérios.

Pelo acima exposto, ao abordar configurações da narratividade na poesia portuguesa mais recente, não pretendemos estabelecer taxinomias em função de uma mais ou menos exaustiva detecção de modelos e realizações textuais. É nossa intenção, tão somente, **relevar alguns dos estatutos temáticos e enunciativos** que detectámos surgirem com maior frequência nos poemas nos quais se afirmava a **narratividade** e mostrar de que modo se realizam na escrita de alguns poetas.

Salientamos, pois, que **as configurações da narratividade no poema** serão por nós abordadas preferencialmente **a nível do discurso**. Maria Alzira Seixo refere, no capítulo «Poética da cidade na ficção europeia do Pós-modernismo», em *Poéticas da Viagem na Literatura*, que ao nível do discurso está sempre subjacente «um modo integrativo de o conceber como formulação sócio-histórica e intersubjectiva»,¹ que procuraremos não descurar. Acrescenta ainda Maria Alzira Seixo:²

Considerando fundamentalmente esse *corpus*,³
estabeleci três tipos de configuração no escrito ficcional: a
configuração comunicativa, a configuração textual e a
configuração especulativa.

E explicita, ainda, os respectivos desdobramentos nocionais, que passamos a resumir:⁴

- na **configuração comunicativa**, os níveis metalinguístico, intertextual e pragmático.
- na **configuração textual**, os níveis narrativo, descritivo e o enunciativo.

¹ [1998b:166, 167]

² [id. Ibid.:167]

³ Mencionado em nota e referente a autores da literatura europeia do século XX.

⁴ [id. Ibid.:167]

- Na **configuração especulativa**, os níveis historicista, alegórico e axiológico.

Cremos que esta síntese nos pode orientar metodologicamente na abordagem de tão diversificadas realizações textuais, de modo a clarificar alguns dos **estatutos temáticos e enunciativos da narratividade na poesia portuguesa mais recente**, ordenando a sua diversificação interactuante de modo a clarificar o nosso discurso.

Assim, abordaremos **o quotidiano** tendo em conta, preferencialmente, razões que envolvem a configuração comunicativa pragmática; aproximaremos a questão da presença das **cenas** e da **cenografia** numa dominante de configuração textual; finalmente, mostraremos realizações da temática da **memória** predominantemente em função da configuração especulativa nos seus níveis historicista e alegórico. Não deixaremos, contudo, de entrecruzar modelos de configuração, como se torna inevitável sempre que se trata de poesia, de literatura, de arte, ou de outra qualquer forma de expressão individual da emoção estética da mundivivência.

1. O QUOTIDIANO

O problema da relação entre a poesia e a vida ultrapassa em muito a problemática da relação entre **experiência vivida** e **experiência poetizada**. A tradição **lírica** determinou, ao longo do tempo, o modo como os poetas entenderam a experiência, ou seja, como uma representação mimética do autobiográfico destinada a ser recebida dentro das convenções epocais dessa

personalidade, representada no entrelaçar do sentimento, da fala, da confissão e, portanto, da **experiência emocional** partilhada no e pelo poema.

Na realidade, cremos que até a moderna lírica acabou por ser uma espécie de reinterpretação dessa longínqua tradição europeia que distinguia *ars inveniendi* (uso de um leque de tópicos à disposição do poeta) e *ratio indicandi* (verdade e correcção do discurso do orador), mas instaurando uma inevitável fronteira entre a experiência vivida e a experiência poetizada. Contudo, e já desde o romantismo, a oscilação entre estas experiências abre o moderno caminho de uma certa ambiguidade, na qual a indeterminação do alcance do que é «vivido e poetizável» acaba por ter apenas como limite as disponibilidades linguísticas, passando a ser a própria **experiência do discurso** determinante da experiência vivida.

Nos ensaios de *The End of the Poem - Studies in Poetics*, de Giorgio Agamben, podemos encontrar, em «The Dictation of Poetry», a seguinte interrogação:⁵

How could it happen that speech is no longer capable of making life and maintaining it in its autonomy? [...] God exists, but not the world. There could be no clearer way to express the rupture of the life-poetry and *logos-cosmos* link.⁶

Na senda do existencialismo, e passando a ser a própria experiência do discurso determinante da experiência vivida, como nos anos sessenta bem sentido foi, uma inversão se impunha, que não isolasse, nos dias de hoje, de um lado vida e de outro poesia, e o movimento da *Expansive Poetry* nos E.U.A. foi bem exemplo disso.

Na narratividade da poesia portuguesa dos anos mais recentes a presença do **quotidiano** revela, através da sua **configuração comunicativa**,

⁵ [1999:82]

uma **preocupação pragmática** a que não estará completamente alheia uma intenção de expansão do campo de leitores. Assim, do uso linguagem corrente ao de modelos formais que facilitam a leitura musical do poema, ou da presença da mais variada temática do quotidiano, diversas são as configurações que se nos apresentam,⁷ desde o cenário às personagens, às acções, às cenas ou às histórias contadas, ou ainda ao papel dos elementos cénicos e dos objectos. Esta presença de elementos do quotidiano no poema nem sempre surge isenta de uma crítica a que chamarei «social-pessoal», porque incide, primordialmente, nos efeitos que o mundo provoca sobre o sujeito, como no poema «Gótico Americano»,⁸ de Manuel António Pina, em *Poesia Reunida*:

Uma recordação chega
para fender os alicerces,
a dúvida rasga as cortinas
por onde se coa o sangue dos dias felizes.

As filhas passadas já não correm no jardim,
Já ninguém responde quando chamo
Pelos seus vagos nomes que chamo
Como se chamassem eles por mim.

Tu lavas a louça na cozinha
Entre cheiros sujos e restos de comida,
Ou ficas à janela infinitamente;
Os vizinhos mudaram-se, o cão morreu para sempre.

⁶ Sublinhado nosso.

⁷ Cremos dever ressaltar, ainda, que a nossa tripartição em relação aos temas dos sub-capítulos se deveu a uma questão de organização metodológica que não impede a sua interacção sempre que ela seja elucidativa de um ou outro aspecto a salientar.

⁸ [2001:154]; de *Um Sítio onde pousar a cabeça*, de 1991.

A casa agora é feita d' ângulos agudos,
De perguntas, de poços descobertos,
E nós perdemo-nos por dentro doutros mundos
por portas que se abriram para dentro.

O meu coração repousa
Na cave no meio da minha vida
E eu vagueio lá fora entre sentidos.
Sou eu quem chama, não me ouves bater?

As infracções à quadra tradicional popular não evitam que seja transmitido um quotidiano ritmado e repetitivo, vindo de há muito, de uma tradição social na qual o sujeito se declara enredado, embora procure ocultar-se ao longo de quase todo o poema. No entanto, por entre a descrição dos factos e objectos banais do quotidiano, é nítida, de quadra para quadra, a progressiva expressão dos sentimentos: dúvida (pela súbita consciência da mudança), desamparo (pela ausência do passado compensador), solidão (pela exclusão da abertura de um diálogo), desnorreamento (pelo fechamento nos mundos interiores), desespero (pela interrogação que é súplica sem resposta). E é justamente na última quadra, ao chegar à dimensão do desespero, que o sujeito lírico - narrador e personagem desta cena do quotidiano - abandona a linguagem referente ao quotidiano e recupera uma enunciação lírica que nos pode levar do anterior «coração [que] repousa» ao pessoano «vaguear entre os sentidos» ou ao apelo da citação que constitui o verso final: «*Sou eu quem chama, não ouves bater?*», retomando a inicial «recordação» que não faz ressuscitar os momentos felizes. Entre «recordação» e «coração», a identidade de origens faz ecoar a quase homofonia da inutilidade vazia do quotidiano.

Vejamos ainda, numa dimensão do quotidiano, mas situando-o entre o social e o pessoal, o poema «seis»,⁹ de Joaquim Manuel Magalhães, in *Consequência do Lugar*:

Comprei-lhe requeijão durante vários dias.
No último enganou-se nos dinheiros
Fez o embrulho num papel errado.
Ri-lhe o primeiro convite. Riu-se em trocos.
Continuei por entre os corredores
Do resto do supermercado e via
A cada espaço vazio de caixotes
O seu olhar a seguir as minhas compras.
Quando estava prestes a curvar-se
Para pesar um frango, uma morcela,
Coelhos bravos, queijos ou fiambre
Sorria-lhe de novo. Erguia logo
O corpo alertado turvavam-se-lhe as mãos
Hesitava pelo ar refrigerado do balcão
Até estender os seus produtos
À primeira mulher e às que se seguiam.

Com a cesta de metal já quase cheia
Deve ter visto o adeus dado nas coisas
De comer para muito tempo:
Veio pois numa qualquer desculpa
Fingir que levava fardos para dentro.
Fui atrás, soube-lhe as horas de sair
Vim esperá-lo depois da caixa, à porta.
Os carros iam de regresso às casas,
O ar toldado de novembro em sol
Que vem antes da chuva,
Nos autocarros iam por detrás dos vidros
Rostos que doía ver passar.

⁹ [2001:168, 169]; de António Palolo, de 1978.

Chegou metendo um pente n' algibeira,
A sacola que for a matinal ao ombro,
Atravessou comigo o quadrado
Da praça que o trânsito parou.
À última luz do dia via-lhe o cabelo
Com o pó das horas de trabalho.
Por agora dizia-me o seu nome
Entre dentes rasgados pelas cáries
Mas sorrindo tanto sob a pele escura
Que eu fechava os olhos para perdurar
Até tirar-lhe a camisola, as meias
Trocar o meu hálito de dentífricos
Pelo seu cansado de erva doutras formas
Contra os horários as coisas do dinheiro
Outros a dizer-lhe o que devia ser.

De mim havia de ir para uma paragem
À espera do transporte de que sairia
Num dos caixotes de arrabalde,
O corpo satisfeito mas fendido
Do prazer combinado para outro dia
Que podia voltar ou não voltar a haver.

Não é por acaso que perpassa por todo o poema a definição de uma familiaridade quotidiana da banalidade do cenário, que passa do supermercado para o interior de um quarto indefinido, depois de rapidamente atravessar praças e ruas vagamente percorridas por trânsito e autocarros, e acabando numa «paragem/À espera do transporte». É que o relativo fechamento lexical decorrente da opção temática do quotidiano desenha uma trama de fechamento semântico que, por um lado, facilita a clareza da comunicação, mas, por outro lado, obriga à inclusão de subterfúgios que transformem o aspecto discursivo da narratividade em componente da poeticidade.

Esses subterfúgios ultrapassam, neste poema, o mero aspecto formal da distribuição estrófica ou da métrica, com o seu efeito de regularidade quase que de canção, ou ainda a pertinência fónica, sobretudo do anaforismo das nasais e da vocalização iterativa do [i], condutores de ritmo e de musicalidade, e que têm a sua relevância na recepção melódica do poema.

No entanto, a história do encontro sexual que, por se desenrolar num cenário banal, e com personagens típicas do quotidiano, e ainda com um desfecho realista, poderia, para certos leitores, remeter para a ausência de sentimentos e emoções, é subvertida por um sujeito lírico que, apesar de se assumir também como narrador-personagem, consegue, através da sensibilidade da palavra que transfigura o dizer do olhar, assegurar a afirmação sentimental e emotiva de uma subjectividade.

Assim, por exemplo, a abertura dialógica do primeiro contacto - «Ri-lhe o primeiro convite. Riu-se em trocos.» - vem perturbar metonomicamente a banalidade da situação de compra e venda num supermercado, introduzindo-lhe uma dimensão poético-romanesca. Também em versos como «O corpo alertado turvavam-se-lhe as mãos/ Hesitava pelo ar refrigerado do balcão», ou «Os carros iam de regresso às casas / O ar toldado de novembro em sol», ou mesmo «À última luz do dia via-lhe o cabelo/Com o pó das horas do trabalho», ou ainda «Entre dentes rasgados pelas cáries/Mas sorrindo tanto sob a pele escura», o prosaico é subvertido pela antecipação ou prossecução do imaginário metafórico poético. A **encenação** surge, assim, numa **pragmática enunciativa da narratividade do poema** que, subvertendo o quotidiano, constrói muito subtilmente a acessibilidade à clareza da história contada e deixa entrever, pela frincha da intromissão da construção metafórica e imagística, o esboço de uma poética dos sentimentos, a desbravar.

O facto de abordar e contar uma experiência do dia-a-dia no poema requer, pois, a quase que invenção de uma diversa linguagem literária que

transfigure os momentos de linguagem quotidiana e coloquial através da intromissão de breves momentos de linguagem poética tradicional, de modo a permitir a abertura do redimensionar do quotidiano contado também em função da recepção. Encontramos, mesmo, poemas nos quais este procedimento se auto-evidencia através de uma ironia não isenta de certa amargura, como em «adjectivo tão»,¹⁰ de *Em Trânsito*, de Carlos Bessa:

Chegou, sentou-se e começou num rancor
Tanta saliva porque a mobília
As cores garridas
A arte, as namoradas, os livros
Até os filmes.
Tens medo de não conseguir?
Tens medo do toldado olhar que dirigem para aí?

Chega-se a casa para a televisão, para a comida
Para as pequenas vilezas dos sonhos.
Estás tão adjectivo, hoje.

Chegas, mudas de casaco e de camisa
E o esqueleto das fantasias continua
As palavras estão cada vez mais difíceis
Imagina que hoje me pediram
Uma pequena fortuna pela consideração
Enquanto lá tinham outra vez
A humilhação em saldo.

Contrariamente ao poema de Joaquim Manuel Magalhães, anteriormente referido, no qual a narratividade dimensionava o construir de uma **narrativa**, o poema de Carlos Bessa apresenta uma diversa dimensão da configuração da narratividade. A suposta linha diegética é substituída pela ênfase dada à **cena**, transmitida esta por um sujeito lírico que começa,

¹⁰ [2003:52]

nos primeiros versos da primeira estrofe, por se identificar com um hipotético narrador que se distancia de uma personagem observada («Chegou, sentou-se e começou num rancor», verso que instaura, à partida, uma dialogia) para, inesperadamente, nos dois versos finais da estrofe, se introduzir na cena como observador participante e inquiridor («Tens medo de não conseguir?»), instaurando, simultaneamente, a dúvida quanto ao objecto do seu questionamento: um outro ou ele próprio?

Esta ambiguidade é reforçada pela impessoalidade introduzida na segunda estrofe («Chega-se a casa») que implica uma progressiva introdução do leitor no texto, já anteriormente esboçada, e que provoca o desafio de uma identificação mais plena na progressão última estrofe do poema: «Chegas, mudas de casaco e de camisa / E o esqueleto das fantasias continua». O captar do leitor para o interior do poema instaura-se, assim, progressivamente, e tendo como grande aliada a referência aos gestos e objectos do quotidiano: chegar a casa, sentar-se, estar rodeado pela mobília, uma eventual mulher, a televisão, a comida; mudar de roupa, dialogar na solidão ou ficar no embaraço do silêncio e da impotente humilhação.

A atenção prosaica dada, neste poema, ao detalhe das pequenas acções ou objectos da vida prática, com os quais o leitor tão familiarizado está, permite uma fácil aproximação identificadora, mas tais aspectos também são subvertidos, não só pela dimensão quase crítica que aponta a dedo a sua inserção numa sociedade e na sua cultura. É de considerar, também, a beleza da dimensão poética quase oculta que se pode desprender a partir da banalidade de momentos, circunstâncias e actos, como o sugere o verso «Para as pequenas vilezas dos sonhos» que, servindo de eixo ao poema (formal e semanticamente), encontra os seus motores rotativos no verso «Tens medo de não conseguir?», na primeira estrofe, e no verso «As palavras estão cada vez mais difíceis», na terceira estrofe. Pretendemos exemplificar uma espécie de movimento de inversão e recomeço que se

opera, até, a partir da disposição gráfica de ampulheta que o poema quase desenha na página, e que enfatiza a circularidade que determina o ciclo do banal, do dia-a-dia repetitivo para o qual o leitor é inevitavelmente atraído.

Por vezes, os objectos banais surgem aparentemente secundarizados no poema tendo como função, em geral, conferir a uma cena de violência social a emotividade terna, piedosa, violenta ou impiedosa, da dimensão humana, como acontece em «História Urbana»,¹¹ de *Eliot e Outras Observações*, de Pedro Mexia:

Acabaram com o rapaz nas escadas do metro.
Adagas subtis, aceradas, suaves em registo de irónica
piedade, pietà sem regaço
esvaindo-se na escadaria,
pupilas dilatadas pelo chão os livros e o blusão.
Acabaram com o rapaz nas escadas do metro.
Tinha 16 anos, a rapariga, e apanhou a linha verde.

É nestes poemas de menor dimensão, e nos quais a presença da narratividade se manifesta através de uma pequena cena ou de um esboço de história quotidiana repetitiva, que os mais insignificantes elementos de referência à factualidade vivida pelo leitor - como a mobília, a comida e a televisão, no poema de Carlos Bessa, ou os livros e um blusão, no poema de Pedro Mexia - podem adquirir uma inesperada e fundamental dimensão como motores pontuais de dessacralização dos campos lexicais tradicionais da lírica, permitindo a intromissão de uma outra dinâmica de equilíbrio metafórico. É justamente desta dicotomia que nascem tanto a **possibilidade de transformação poética da cena**, quanto o seu possível e hipotético **prolongamento diegético, por parte do leitor**.

Descrever um lugar comum, uma ocorrência banal do quotidiano, ou mencionar construções, objectos ou seres com os quais o leitor está

familiarizado, permite também, por vezes, facilitar a comunicação e a abertura de sentimentos e emoções, até em poemas mais longos e herméticos, que oscilam entre o pensar a arte e o pensar o quotidiano, ou, simplesmente, entre o existir e o pensar, como é o caso do poema em quatro Cantos que constitui o livro *Depois que Tudo recebeu o Nome de Luz ou Noite*,¹² de Bernardo Pinto de Almeida, do qual transcreveremos alguns excertos:

I

É verdade que há um momento breve
em que tudo se decide
-- esta rua em vez da outra
esta camisa em vez daquela
este passo que se dá e não um outro
aquele que precisamente iria abrir uma porta
para outro universo.

II

Sobre as costas de uma cadeira muda
O meu casaco de um linho
Muito branco
Repousa como se fosse os meus ombros
As minhas costas e o peito
Amarrotados
E um par de óculos escuros
Reflecte sobre a cómoda

¹¹ [2003:34]

¹² [2002:15 a 55]

A luz azulada da manhã.

Nada no entanto me distrai
-- percebe por favor --
dessa visão ao longe
aonde já discretamente se anuncia
um nevoeiro subtil
que cai
e que -- já sabes e já sei --
a tudo acabará por envolver
num véu impenetrável.

Não é apenas a obsessiva e melódica alternância de cadências e ritmos - a qual acompanha o estado de espírito do sujeito perante uma situação que se arrasta no percurso do longo poema - que pauta a mudança de ritmos de leitura e de identificação progressiva do leitor com a situação do protagonista da história de uma ausência difícil que o que o rodeia não ajuda a superar. São também as alusões ao quotidiano, sobretudo aos pequenos objectos de descrição e pertença pessoal («camisa», «casaco de linho», «par de óculos escuros»), tal como os pormenores das paisagens («nevoeiro subtil», «véu impenetrável») que criam uma aliança afectiva e de reconhecimento, tal como criam um jogo de antinomias entre o quotidiano e o poético. Ritmos e objectos acompanham a calma resignação ou a revolta; a esperança ou a desesperança desta história de amor, lembrança e saudade.

A inclusão, no mesmo poema, de temática e imagística pertencentes à lírica convencional, aliadas a um redimensionamento épico, encontram um contraponto na minúcia dos pormenores domésticos ou triviais. Deste contraponto nasce uma **dimensão poética da experiência quotidiana** que ajuda o leitor a clarificar o espaço de conjectura sócio-linguística e

histórico-literária que perpassa, escondido em máscara de quase banalidade, por toda a força de emoções que o poema transmite.

Sucedem, por vezes, que esta dimensão poética da experiência do quotidiano implica dimensões paralelas que não configuram apenas uma crítica social, familiar ao leitor pela experiência, mas sim pelo «ouvir contar» mediático de situações de alcance mundial, como sucede no poema «Bem Yehouda»,¹³ em *O Puro e o Impuro*, de Francisco José Viegas:

Ela disse «obrigado» («todah», no seu perfeito hebraico) saindo para a rua,
ajeitando a metralhadora entre os sacos de compras. O meio da tarde
de Sexta-feira é o começo da vida, mesmo para ela, que vem de Hebron
e tem ainda tempo para ir às lojas. Entra em casa e esconde a arma

no armário. Acenderá as velas, mais tarde, ao jantar; escutará um salmo
neste shabbat. As janelas de Jerusalém estão vagamente iluminadas,
quando as estradas se esvaziam e os restaurantes servem comida marroquina
ou aquela esplanada troca o sagrado pelo

profano. Nunca se entenderá este dia. Ela ajeita a metralhadora entre
os sacos de compras, agradece quando o homem dos jornais lhe abre
a porta para a Bem Yehouda. «É o começo do ano». As melhores maçãs

de Netivot e o mel dos campos antes do mar estão sobre a mesa quando
chega a casa, depois voltará para Hebron, de manhã: que sentido
tem a vida? Que salmo alegrará o seu rosto ao despedir-se de Jerusalém?

O uso do modelo do soneto, redimensionado na sua métrica, vem complementar o relato longo e lento que assume o contar das viagens na voz dos viajantes. Como eles, o sujeito lírico-narrador oculta-se para dar lugar aos eventos, aos usos e costumes, aos detalhes de uma personagem que é seguida por algum tempo. E o leitor não deixará, certamente, de ouvir esse

¹³ [2003:23]

lento e vagaroso contar com uma emoção saboreada em brando sobressalto, talvez perto de uma cena de notícia televisiva pelo seu conteúdo, mas bem longe dos flashes das notícias mediáticas pelo modo do seu contar.

Consideramos dever interrogar, neste momento, os modos como, no enunciar dos poemas até agora comentados, a linguagem e os recursos de retórica de representação, enquanto veiculadores de expressão estética, podem, de certo modo, sofrer algum apagamento ou secundarização ao incluir o quotidiano.

A interacção das **referências ao quotidiano** com **referências culturais**, manifestadas estas, ou não, por intertextualidade explícita ou pelo recurso ao uso da metalinguagem, permitem que tais referências, no poema, possam ser lidas na sua dimensão de **construção estética** denunciada como tal, mas com uma maior acessibilidade interpretativa que lhes é conferida, justamente, pela intromissão das representações de ocorrências, objectos ou seres pertencentes à mundivivência do banal quotidiano.

Tal como referimos ao focar a *Expansive Poetry*, não nos parece que a abordagem, no poema, de **histórias ou cenas da rotina quotidiana** exclua nem a experiência poética da linguagem nem a tradicional **transmissão sentimental do lirismo**, como nos parece ter ficado evidente nos exemplos apontados. Gostaríamos, contudo, de aliar ainda um exemplo que, pela forte componente lírica sentimental, reponde, de modo evidente, às eventuais objecções acima referidas. Citamos dois excertos de uma estrofe do poema «*Hot*», de Fernando Pinto do Amaral, em *Poesia Reunida*:¹⁴

Três semanas depois de saber que existias
voltava a mim quando ontem, de surpresa,
atendi o telefone e eras tu
a romper o equilíbrio de todos os mundos.

¹⁴ [2000:150 a 153]

.....
A tua vida amava aquelas sombras
o pequeno terraço onde falámos
de países longínquos e viagens
onde irias tentar fugir não sei a quê.
Os decibéis ardiam no saxofone
e entre os dedos de alguém o piano
podia, se eu quisesse, ter-me segredado
os versos de um poema sem palavras
feito apenas daquelas quase-lágrimas
escorrendo pela música, entre nós
o vazio do mundo, condensado
nos gestos familiares que todos esboçavam
só para ti, ó princesa das fadas
subitamente erguida: «Agora vou dançar!»

A musicalidade límpida conferida aos mundos pessoais e quotidianos representados é atravessada por momentos de sensualidade difusa do corpo que partem tanto do ritmo do poema como da evocação da música no poema. É precisamente essa musicalidade que projecta a voz lírica e permite a sua própria auto-encenação num palco que realça a sensibilidade intimista, quase confessionalmente translúcida, mas que, justamente porque exposta em cena, simultaneamente a desdramatiza e dela se distancia.

O esboço dos instrumentos musicais («saxofone», «piano») povoa de sonoridade a vaguidão dos espaços («terraço», um suposto bar, «o vazio do mundo»), interrompe-se de quando em vez pela intrusa brusquidão do movimento simultâneo de corpo e voz («subitamente erguida: `Agora vou dançar!´»). Assim, a aparente banalidade do suporte dos objectos e dos espaços delineia-se como rasto de suporte clássico a penetrar a subversão da vivência lírica pela modernidade da sua efabulação.

Esta dispersa **pontualidade narrativa** do poema liberta-o fragmentariamente, como se configurasse o contar de pequenas reflexões emotivas e poéticas: «eras tu / a romper o equilíbrio de todos os mundos», «A tua vida amava aquelas sombras», «O piano podia [...] ter-me segredado / os versos de um poema sem palavras / feito apenas daquelas quase-lágrimas / escorrendo pela música»). O efeito é o de uma libertação constelar do poema, como se minúsculas histórias, projectadas na vivência quotidiana da vida ou cristalizadas no sentir presentificado de reverberações, penetrassem o espaço silencioso da alma lírica do leitor.

2. A CENOGRAFIA E AS CENAS

É por vezes difícil, quando interfere a subjectividade de uma leitura, separar o **cenário** da **cena**. Tudo se passa como na observação das fotografias, e tanto mais quanto mais elas nos estiverem distanciadas no tempo. Numa é o cenário de fundo que adquire vida, que conta essa tarde ou esse dia, ou a história desse jardim ou dessa casa, deixando desfocada ao nosso olhar a cara humana situada em primeiro plano. Noutra é o cenário que, apesar de muito colorido e vivo, é desprezado pelo nosso olhar, que se centra obsessivamente nas mãos da figura em primeiro plano, ampliando-as e trazendo-as à vida de uma movimentação, deslocando-as mesmo para outros cenários ou tempos, aliando-as ao riso ou à apatia de uma face.

Assim se passa com alguns poemas cuja narratividade nos é possível adivinhar e completar mais a partir do cenário do que das personagens ou

das acções explícitas. Vejamos o poema «Gravura»,¹⁵ de *Um Quarto com Cidades ao Fundo*, de Inês Lourenço:

Era o quarto da Mãe
com uma cama escura, uma gravura
da gruta de Lourdes, uma colcha
verde, uma Singer
de cabeça escondida, panos
de crochet com fotos de parentes perdidos,
o roupeiro ainda com as toucas de baptismo
e o grande gavetão com as mantilhas de ir á missa
e uma bisnaga de perfume vazia.

É a partir da descrição minuciosa, mas fragmentada, do quarto e, sobretudo, dos seus objectos, que o leitor pode imaginar a personagem da Mãe e reconstruir hábitos familiares recordados por um sujeito lírico que se esconde sob a máscara de um narrador, distanciado, como se observasse quase imparcialmente uma «gravura». No entanto, os hábitos familiares e a sua ausência em relação ao sujeito estão implícitos na descrição, quer pela recorrência a um léxico conectado quer com a religiosidade («uma gravura / da gruta de Lourdes», «toucas de baptismo», «mantilhas de ir à missa») quer com hábitos caseiros de classe média («casa escura», «Singer», «colcha verde», «panos de crochet»), quer, ainda, com a saudade que se evola do único objecto ligado à personalidade - a «bisnaga de perfume vazia», cujo lento e presumível lapso de odor, ainda latente como que por magia, despertará, na cena descrita, a história de uma vida de mulher no retrato da mãe desaparecida.

¹⁵ [2000:35]

Ainda numa configuração do **contar a partir do cenário**, e mencionando mesmo um retrato como ponto de partida, transcrevemos alguns excertos do poema «Avó Leonor»,¹⁶ de Pedro Mexia, no livro *Em Memória*:

Mau fotógrafo, num momento de sorte
Ou golpe de luz
Tirei o último retrato,
O que melhor traduz
A minha avó
Pouco antes da sua morte.

São os olhos, por detrás dos óculos
De aros brancos,
Que fazem da foto o modo como
A recordamos,
Olhos de quem tem muito cuidado
Com as emoções
Mas é capaz de atravessar os erros
De várias gerações

Na casa patriarcal, mas já depois de o marido
E de os filhos homens terem morrido,
A minha avó sabia o mesmo que nós,
Mas dizia menos
E as conversas eram amenas
De tom familiar
Frases sobre a televisão e a hora de deitar

¹⁶ [2000:72 a 74]

Ao contrário de Inês Lourenço que, no poema «Gravura», oferece ao leitor um cenário povoado de pistas para a construção de uma história, no retrato de «Avó Leonor» Pedro Mexia assume no seu poema a voz de um sujeito que parte de uma descrição minuciosa de fotografia - mais interpretada do que objectivamente descrita -, tirada verosimilmente pelo próprio, e a partir da qual começa a desvendar características da personagem que irão conduzir, ao longo do poema, ao contar da história familiar e das repercussões que nela teve a figura retratada. No entanto, a linearidade não é constante, pois avanços e recuos no tempo conferem a verosimilhança do recordar e, mesmo, do rectificar («A minha avó sabia o mesmo que nós, / Mas dizia menos») que reconduz à estaticidade da fotografia inicial como que numa reapreciação, numa nova comunhão do «golpe de luz» ou do gesto e da voz que perpetuam a imagem.

Por vezes, a **fragmentaridade das cenas** faz parte de uma **unidade cenográfica** relacionada com um **tema** que percorre a série de poemas de um livro, funcionando, deste modo, como uma espécie de estratégia discursiva que permite o reenvio dos poemas uns para os outros. Por vezes, até, esse reenvio é deixado à hipotética arbitrariedade da escolha do leitor, o que acentua o jogo de interacção complementar das cenas nas possibilidades de enunciação narrativa. Podemos encontrar este tipo de jogo de módulos articuláveis na poesia de João Luís Barreto Guimarães, que exemplificamos com dois excertos de *Lugares Comuns*:¹⁷

Tentar adivinhar quem poderia ali ter estado. O tempo
que terá deixado, o gosto ou não por tabaco, definir esse rosto
pelo rótulo do que bebeu, atribuir-lhe uma idade, um sexo, um
perfil, explorar cada detrito na resenha de vestígios.

¹⁷ [2000:11, 48]; [NUNES, 2002:39, 40]

Um Café, o espaço físico de um Café, o vidro que lhe corre a fachada, não deixa também de ser em si mesmo uma loja, uma enorme montra de rua para onde quem lá passa pode demorar o olhar, não apenas pelo que aí é visível todo o dia mas também para quem, dentro, sob as mesas se senta.

O Café funciona, ao longo do conjunto de poemas, como **um cenário recorrente** que permite o contar de uma **dupla história**: a história do próprio «Café» e das pessoas que o frequentam, e a história da escrita que o narrador escreve no café, e sobre a qual se interroga e da qual conta os procedimentos, num processo de hipotipose: «Abro o caderno e escrevo que estou a escrever no caderno».¹⁸ O leitor é livre de percorrer a «história do Café», saltando a «história da escrita», ou seguir esta , ou seguir ambas simultaneamente. No entanto, qualquer que seja a opção de leitura, ela terá sempre a protecção do uso da prosa e da continuidade do quotidiano cenário do «Café» como suporte da concatenação do relatar do quotidiano da escrita. É do silêncio subjacente a estes actos-cenários que flui a musicalidade narrada dos pequenos acontecimentos e dos avanços e recuos da escrita e o completar do ambiente no qual ela se processa.

Também a reflexão sobre a escrita provoca, por vezes, um percurso inverso, o da **expressão de uma interioridade** que suporta as cenas para possibilitar o seu **contar**. Em *Mapas O Assombro A Sombra*, Manuel Gusmão segue esse caminho não só no poema mas na série de poemas, do primeiro dos quais mostramos algumas estrofes:¹⁹

1

¹⁸ [2000:27]

¹⁹ [REIS-SÁ, 2000:173 a 175]; de

tu escreves - dizes tu como se não fosse verdade
o que a escrita deve fazer ao longo da tua tristeza,
da tua esperança. - Assim, isto; vês: isto?

Assim: as mãos é que o dizem sobre ti; garantem.
Fazem que não há paz entre os versos, as estrofes,
entre cada letra do nome que [me] põe a voz em movimento.

É preciso de vez em quando insistir em que alguém está aqui
a falar. que essa fala deveria poder afastar um pouco
o gesto da morte que se quer instalar entre cada voz.

E tu respondes: é como se visses pela boca, pelas mãos,
Mas o ar não respondesse ao que te escuto, ou eu morresse.
Ou então não estavas já ali, descias no elevador ao encontro
Do meu esquecimento. Há um marulho nas árvores do largo.

É o diálogo inscrito na própria reflexão da escrita do poema - e que perde progressivamente a sua bivalência como possível monólogo - que funciona como um cenário abstracto, como um fundo de palco liso e negro de onde surgem as vozes do diálogo entre as personagens: eu e tu, como na lírica tradicional, em diálogo retórico imaginado ou lembrado. É nesse cenário obscuro que se iluminam os corpos, e que um ou outro apontamento do quotidiano (o «elevador», «as árvores do largo») surge a lembrar a representação do enraizamento factual cénico. Será também desse pano de fundo negro que se destacarão os silêncios e os murmúrios de um acto sexual que tanto fecha o poema como remete para o seu início, num

recomeço de percurso de escrita e de percurso corporal que se indiciam como repetitivos de uma ou de toda uma escrita..

Maria Teresa Horta, no último poema de *Minha Senhora de Mim*, entrecruza **corpos sem cenário explícito** ao partilhar **cenas** de aproximação física, sensual e sexual, que são contadas como que numa inversão da progressão da acção e que funcionam, no conjunto de poemas do livro, como uma iteração de cenas de aproximação e afastamento que terão a sua resolução e desfecho no poema final. Escolhemos, deste percurso narrativo, o poema «Entre nós e o tempo»²⁰:

Assim... meu amor

Penetra o tempo

As ancas devagar

As pernas lentas

O charco dos teus

Olhos

E a laranja a palpitar dentro

Do meu ventre

Assim... meu amor

Penetra o tempo

A boca devagar

Os dedos lentos

A raiva do punhal que enterras

No sol pastoso

Do meu ventre

²⁰ [2001:85]

Assim... meu amor

Penetra o tempo

Os rins devagar

O espasmo lento

Os dísticos ou as estrofes de três versos dominam tanto este texto como a maioria dos poemas do livro, adaptando-se ao ritmo das aproximações e afastamentos dos corpos e criando, através da rima, dos paralelismos e das construções anafóricas uma harmonia de musicalidade e movimento que substitui a irrelevância do cenário. O cenário é a ausência que dele fazem os corpos - o cenário são os próprios corpos - e a história é suportada por uma diegese ténue que articula dialogicamente as cenas dos seus encontros. Fica ao leitor a história sem história que acompanha o conto de pôr em liberdade o animal humano contra o animal humano, em sexo e amor.

Muitos são os poemas cujo estatuto enunciativo recorre a **procedimentos de configuração cénica** similares aos que temos vindo a observar, como meio de **introduzir a narratividade**, quer de modo mais implícito, quer mais explicitamente. No entanto, embora menos frequentemente, é interessante verificar que tanto a evocação de cenas como a apresentação de cenários se pode verificar através do recurso à **metamorfose**. O exemplo que seleccionámos foi de *Corpo Atlântico*, de Hugo Santos, volume que, na nossa opinião, conta, em quarenta e seis poemas monoestróficos, a história de um amor trovadoresco, quase provençal, redimido da sua colocação temporal por uma dimensão surrealizante, característica do realismo fantástico mas vinda das lendas medievais. Citamos as seguintes estrofes:²¹

²¹ [1994:19, 35]

*Viajo nas quatro estações do teu corpo²²
 escrevo na pele os dias, os meses, a lenta agonia
 das horas.
 Entre a alba e o entardecer decifro os hieroglifos
 traçados dum a outro infinito.
 Escrevo como se o tempo fosse ainda adiável
 e todos os prodígios permanecessem disponíveis
 ao olhar e ao silêncio.
 Diz apenas que me amas. Todo o resto
 as palavras, os haveres, as dúvidas
 ou o submerso encanto do esquecimento --
 pouco mais é que o consabido carácter
 do que, lentamente, morre.
 Supõe-te então uma nau devagar atravessando
 o nevoeiro.*

25

*Pelo tacto reconhecerei o teu corpo, terra.
 Enreda-me nos braços das tuas faias
 e deixa adormecer sobre mim os brandos ventos
 que descem sobre o xadrez das furnas.
 Quero ser o filho mais incógnito do teu ventre:
 aquele que reconhece nas tuas dunas
 os seios maternos dos profundos oceanos
 que te percorrem.
 Não precisas chamar-me: estarei aí
 recolhendo o trigo, catalogando as ânforas
 e tatuando o teu nome no barro humedecido
 por qualquer lágrima do exílio.*

Uma forte dimensão metonímica percorre todo o texto, conferindo, a par com a evolução das duas personagens únicas, uma unidade lógica, coerente e verosímil à fragmentação em estrofes (ou cantos?). Esta dimensão metonímica encontra-se aliada à configuração metamórfica do corpo de mulher como cenário e do cenário como corpo de amantes, presente em versos como «Viajo nas quatro estações do teu corpo / escrevo na pele», «Supõe-te então uma nau», «o teu corpo, terra./ Enreda-me nos braços das tuas faias», «nas tuas dunas / os seios maternos dos profundos oceanos / que te percorrem».

Como contraponto desta viagem no corpo de uma mulher, encontramos o relato da viagem, aliado à confissão da escrita e dos sentimentos desejados ou vividos - «Diz que me amas.»; «Não precisas chamar-me: estarei aí» - que subtilmente esboçam a dimensão de uma história de amor tão intenso que não tem princípio nem fim e só pelo metamórfico consegue existir e dizer-se.

Considerando que a **metamorfose** se não processa apenas de alma para alma mas também como resultado da empatia entre corpo humano e natureza, é, de certo modo, indiferente que ela seja uma transformação alquímica ou transformadora, súbita ou lenta, visto que resulta sempre numa alteração de aparência ou circunstância numa exteriorização de essência ou de carácter. Cada metamorfose representa, pois, uma mudança dentro da mudança, aliada ao visualizar do processo transformativo que a comprova, simultaneamente, como **ser e cenário**.

Nos tempos de hoje, em que muitos poetas procuram ultrapassar uma modernidade marcada pelo disfarce da subjectividade e do autobiográfico, é compreensível que o recurso retórico à metamorfose sirva de

²² Mantivemos o itálico por ter sido a escolha gráfica do poeta ao longo do seu livro.

equacionamento verbal que permite um oculto desvendar das situações emocionais e/ou autobiográficas, como acontece, pontual mas regularmente, ao longo do(s) poema(s) que constituem o volume *O Deus Familiar*,²³ do poeta madeirense Carlos Nogueira Fino:

Nessa altura o meu pai amassava o pão com as mãos

chegava a casa ao despontar do dia
mesmo a tempo de acender o sol que havia de
amassar-lhe o sono
batê-lo contra a cama escassa
esquartejar-lhe o sonho
incendiar-lhe uma fogueira por dentro

um corpo de água uma vértebra exposta
uma sílaba
uma inscrição para sempre com cicatriz
tatuagem
alma

uma coisa violenta como um longo silêncio
que se quebra
uma corda partida
um violoncelo que se esvai em sangue
o som como uma abóbada que nada já sustenta

e as paredes enormes
de onde os sinos sobem para as torres e agonizam

²³ [2001: 7,

Ao contrário do uso da metamorfose em *Corpo Atlântico*, de Hugo Santos, que centra o processo metamórfico no corpo da mulher, nos poemas de *O Deus Familiar*, de Carlos Nogueira Fino, a metamorfose processa-se entre alma e natureza («acender o sol que havia de amassar-lhe o sono», «incendiar-lhe uma fogueira por dentro») ou, mais raramente, entre os objectos e uma componente do corpo humano conectada semântica ou simbolicamente com os sentimentos e as emoções («um corpo de água uma vértebra exposta / uma sílaba», «um violoncelo que se esvai em sangue»). Permite também que a introdução da fantasia emotiva lírica subverta a banalidade do quotidiano («Nessa altura o meu pai amassava o pão com as mãos») que acaba por ser contado ao longo do livro, sempre como que oculto pela dimensão de fantástico que lhe é conferido pelo recurso constante à metamorfose.

Estes exemplos do uso da **metamorfose** como suporte da configuração de cenas criam **um cenário móvel, em permanente e inesperada mutação**, que penetra e é penetrado pelo **corpo das personagens**. A dimensão metonímica que se relaciona com a construção metamórfica do cenário permite conferir ao contar do banal quotidiano uma forte dimensão poética que, no caso da poesia de Carlos Nogueira Fino, dispensa o apoio melódico de formas tradicionais, delineando-se a partir do verso livre e branco que funciona como um pano de fundo de liberdade branca e átona onde o poema inscreve as palavras da sua musicalidade.

3. A MEMÓRIA

Quando enfraquece o sentimento de pertença a um lugar, a uma atitude, a uma identidade palpável, alcançável, presente, o contraponto pode residir como vimos, no prazer sensual de encenar e penetrar as cenas quotidianas, imaginárias ou estéticas. Esse contraponto, contudo, pode ancorar-se muito simplesmente na expressão da interioridade da memória, configurando ou efabulando cenas ou histórias que recuperam para o presente da escrita do poema nostalgias ou compensações.

O estado de espírito que proporciona a viagem ao passado, seja este individual ou colectivo, implica quase sempre tanto um certo alheamento do presente quanto o vagabundear um tanto aleatório pelo tempo, pelos espaços, pelas pessoas e pelos objectos. Reviver o passado pressupõe também a consciência das lacunas a preencher, das minúcias a aumentar, dos desejos não cumpridos a inventar. Por tudo isto, quando à temática da **memória** se alia a **presença de narratividade no poema**, é natural que a efabulação se apresente de um modo menos logicamente coerente, com avanços e recuos no tempo e na espacialidade, tanto do que é contado como do poema, com simultaneidade de síntese e expansão, por vezes em desequilíbrio, e acompanhada, em geral, de uma maior liberdade de escolha formal.

No entanto, é por vezes uma intensa contenção que confere ao narrar da memória, no poema, uma cristalização simultaneamente contida e polifacetada, como no seguinte poema, de *A Criança em Ruínas*,²⁴ de José Luís Peixoto:

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:

o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs
e eu. depois, a minha irmã mais velha
casou-se. depois, a minha irmã mais nova
casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje,
na hora de pôr a mesa, somos cinco,
menos a minha irmã mais velha que está
na casa dela, menos a minha irmã mais
nova que está na casa dela, menos o meu
pai, menos a minha mãe viúva, cada um
deles é um lugar vazio nesta mesa onde
como sozinho. mas irão estar sempre aqui.
na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco.
enquanto um de nós estiver vivo, seremos
sempre cinco.

A simplicidade da situação de perda, lembrada na sua progressão no tempo e, simultaneamente, reconstruída e presentificada pela admissão deificadora e milagrosa da memória, tem o seu suporte cénico na referência à «casa», à «mesa» e às personagens que nela costumavam estar presentes. A memória dessa cena cada vez mais despovoada é acompanhada - e contrariada - pelo valor estético do eco linear ou do emprego quase cabalístico de sequências de palavras como «cinco» «depois», «cinco», «menos», «cinco»...

De notar, ainda, a reiteração dos possessivos, que fazem reverberar em suavidade musical a força da emoção sentida e reforçam a posse do passado no momento presente. O sentimento uno e diverso, pela repetição situacional e diferença de nomeação, fende a página e rasga as palavras na morte e ressurreição do ritmo anafórico que se aproximara perigosamente da liberdade da respiração do poema e do leitor.

A lengalenga das histórias populares ou infantis, com a sua componente de diferença pela repetição e sucessão dos eventos, é aqui

²⁴ [2001:13]

ênfatizada pela quase regularidade métrica em estrofe única, com presença eventual de rima interna e externa. Contudo, a dimensão de pureza quase infantil não chega a ser subvertida pela nostalgia e pelo dramatismo irreversível da situação lembrada e pelo paradoxo final de continuidade de um até «sempre» da possibilidade da memória, deixando em aberto o consolo pacífico e calmo da lembrança afinal sempre viva.

Por vezes, a narratividade, no poema que assume a fala da memória, parte das paisagens, dos objectos ou da sensorialidade dos sentidos que permanecem para além do tempo, como num poema de Maria do Rosário Pedreira, em *A Casa e o Cheiro dos Livros*:²⁵

Depois de tudo, fica a lembrança dos lugares e
dos seus nomes; dos quartos virados a poente
onde as imagens do rio nunca se repetem nas janelas
e todos os enredos são consentidos sobre as camas.

Ao fundo, havia um armário de madeira com espelho
onde as nossas roupas trocavam de perfume
para que os dias se vestissem sempre melhor.
E, sobre a cómoda, num espelho mais antigo,
a tarde reflectia algumas das alegrias da infância.

Não era o quarto de nenhum de nós,
mas a ele regressávamos sempre com a pressa
de quem anseia os cheiros quentes e antigos
da casa conhecida: como quem espera ser aguardado.

Pressenti, porém, que não era eu quem aguardavas:
uma noite, pedi-te mais um cobertor em vez de um abraço.

²⁵ [2002:29]

Ao contrário do poema de José Luís Peixoto, no qual a sequência de uma temporalidade se articulava verosimilmente com o desaparecimento ou permanência das personagens, contando uma pequena história, neste poema de Maria do Rosário Pedreira a diegese, além de mais redutora, apresenta maiores lacunas e ambivalências a completar pelo leitor. Assim, é a partir da afirmação da memória («Depois de tudo, fica a lembrança») que começa a surgir a visualização do cenário ou dos objectos, vistos no reflexo da lembrança, surgidos dos factos ou os sentimentos evocados («onde as nossas roupas trocavam de perfume», «E, sobre a cómoda, num espelho mais antigo, / a tarde reflectia algumas das alegrias da infância», «de quem anseia os cheiros quentes e antigos / da casa conhecida»).

O processo de lembrança do passado delinea-se «como quem espera ser aguardado», pela sugestão dos gestos, dos odores e das sensações tácteis, que no poema funcionam, simultaneamente, como indicadores de caracterização dos lugares, das personagens e, até, da tentativa de localização do próprio tempo.

Julgamos detectar neste poema uma infracção modelar ao soneto, permitindo a construção de uma lógica formal que apoia a ilogicidade errante do lembrar, verificando-se também uma circularidade conclusiva que remete para o tempo presente, necessária a quem conta o passado, tal como no poema de José Luís Peixoto também se notava.

Por vezes, é a consciência repentina de um momento banal ou de uma cena do **quotidiano**, vividos no presente, que fazem despoletar o processo do recuo no tempo e trazem as **lembranças** perfeitas ou as recordações imperfeitas de uma **relação amorosa**, como sucede no poema «As delícias do verbo»,²⁶ em *Imagias*, de Ana Luísa Amaral:

²⁶ [2002:45]

Estava hoje tão bem, com o sol a cair
sobre penedos cobertos de mil cores,
o frio a ameaçar, mas a lareira acesa,
e tinha até comprado jantar pré-cozinhado,
sem ser do meu costume,
que me faz falta o lume
e os cheiros como sôfrego alpinista,
subindo em corredor de neve ausente

Estava hoje tão quente de chegar
e tinha posto a mesa, e nada demorava
o meu costume,

quando li o teu nome de repente

E a injustiça de te ter em nome
mas não te ter aqui
embrulhou-me cenário e coração

Esta conjugação de quotidiano, cena e memória abre, logo desde a primeira estrofe do poema, uma dialogia que virá a conferir uma progressiva e maior importância à memória ao longo do poema e que se agudiza a partir do surgir do imprevisto («quando li o teu nome de repente»), redimensionando, a partir daí, tanto o dizer do quotidiano em termos de tempo como uma mudança de perspectiva daquele em função da relação do espaço com as emoções («mas não te ter aqui / embrulhou-me cenário e coração»). Este irromper do imprevisto nomeado faculta, pois, o desenrolar do fio da memória, provocando um apagamento progressivo do presente no qual se centrava o início do poema.

A temática da **memória**, aliada ao **sentimento amoroso**, pode também não surgir directamente conectada com uma alusão evidente ao quotidiano, mas antes redimensionada pela sensualidade da memória centrada no corpo, como no longo poema «Hotel Spleen 3^a»,²⁷ de Bernardo Pinto de Almeida, em *Hotel Spleen*, do qual transcrevemos excertos de algumas estrofes:

Estou agora pensando nessa mulher de rosto grave
olhos espantados - mulher de rosto quase líquido
de quem nenhuma lágrima se viu
nem quando a manhã explodiu e um canto
se fez ouvir e tudo pareceu parar:
mãos nervosas o corpo frágil a velocidade
que a habitava tendendo-a muito para além de si mesma

Quis secar-lhe as lágrimas mas já estavam secas
beijar-lhe os lábios mas estavam frios
olhá-la nos olhos mas os olhos baixaram-se
apertá-la ao peito mas não respirava

Lembrando-a assim, nua dentro de mim
Fui até ela e abracei-a: apertei-a
Contra o peito disse-lhe que a amava como a queria
Envolver em ternura como queria escrever-lhe
Uma carta de amor como as cartas de amor
Que toda a gente escreve,
Toda a gente escreve,

Mas o vento levando-a para longe
O vento cruel que chegava do norte muito espesso
Arrastava-a fundo para dentro de um espelho negro
Mesmo se estendendo para ela os meus dedos

²⁷ [2003:58 a 61]

Belíssimas trovas à memória de uma mulher - mulher amante, mulher morta, mulher estátua, mulher imaginada, mulher sempre viva no corpo e na alma e no coração de quem a lembra e conta. Neste poema, a musicalidade e a densidade imagética transformam a simplicidade temática de um modo exemplar, dominando uma relação de aparente distanciamento discursivo entre narrador e personagem que se desdobra e coabita com a intimidade lírica partilhada entre sujeito e objecto através do processo mental da recordação.

Articulando também temática tradicional com referências pontuais à banalidade do quotidiano, mas fazendo destas o centro de irradiação das emoções de uma experiência por vezes dolorosa, que pressupõe memórias antigas, encontramos nas vozes plurais da poesia de Manuel de Freitas, como no excerto que citamos, do poema fragmentado que constitui *Büchlein für Johann Sebastian Bach*:²⁸

É uma fotografia de alguém
que vai morrer. Deus,
tanto quanto sei, nunca apreciou
o preto e branco de Maplethorpe.
É um homem,
portanto.
Esconde-se
ou mostra-se na secura
quase oriental das flores. Biombos,
talvez biombos. Imprimem
no seu corpo a luz fatídica de Setembro.
E nada disso tem, para já, uma relação directa com a buganvília
que me sepultou a infância.
.....

²⁸ [2003:15
]

A recordação da infância surge articulada pelas referências à música,²⁹ à imagem, ao tempo sazonal e à quase que humanização do divino, delineando a hesitação entre a memória como recordação pessoal e a memória como ciclo de renovação e continuidade religiosa e cultural, acompanhada por uma variedade de níveis discursivos que se concentram e entrecruzam, como na estrofe acima transcrita, dimensionando as cenas contadas numa temporalidade simultaneamente pessoal e colectiva.

A necessidade de representar o passado numa circularidade que ilumine reciprocamente passado e presente não surge apenas em poemas cuja **narratividade** é posta ao serviço de sentimentos, emoções ou vivências individuais. Por vezes é um **passado mais distante** que provoca uma memória situada entre o individual e o colectivo porque, por exemplo, plasmado num quadro renascentista, num filme ou numa cena de literatura medieval, a partir dos quais se desenvolve o dizer da memória, como é o caso dos poemas que seguidamente citamos.

O primeiro, de *Uso de Penumbra*, de Fernando Echevarría, pertence ao longo poema «La Pietà d'Avignon»,³⁰ conjunto de vinte estrofes que constroem uma narrativa a partir da reprodução de um quadro, e das quais citamos duas:

6

E, então, a Madalena perpetua
A dolorosa contensão do pranto
reclinado somente sobre a curva
do sacramento. Enquanto
João destrinça na coroa dupla

²⁹ Já o livro anterior, [*sic*], referia Bach.

³⁰ [1995:61 a 72]

o místico sentido. E o arcano
do peso da cabeça que deslumbra
a discrição da sua mão por baixo.

20

De aí, a analogia abre-se imóvel
ao ouro excelso que alicerça a urbe
viática. Ou, de dentro, transfigura a morte
em glória. A cuja paração incumbe
dar mobilidade justa de ordem
onde o luto, de si, em si sucumbe.

Apesar da ausência da reprodução do quadro e das restantes estrofes, esperamos conseguir exemplificar o processo de dupla articulação de níveis de memória que no poema estão implicados. Entre a resistência das personagens ao tempo, às crenças e aos mitos da «Madalena perpétua», surge a «analogia [que se] abre imóvel», permitindo a viagem temporal de actualização dos factos e emoções contados. Delineia-se, assim, uma dimensão da memória narrada que articula o mundo da arte e o mundo da religião, confrontados na pessoalização mística do poema.

A conjugação entre tempos e níveis diversos na história, na arte, na religião, na escrita e na memória configura o elemento de conexão possível ao inventar de uma história que é, por um lado, a história contada na religiosidade do quadro, e, por outro lado, a história trazida através do tempo estético da arte, reconstruídos ambos pela sua interpretação tornada escrita de poema.

A memória de uma fotografia, de um quadro, de uma escultura, de um texto literário, de uma música ouvida ou de um filme visto podem ser

também o pequeno elemento que desperta a memória mas que, por vezes, a perturba, interferindo nas recordações com um efeito que poderíamos designar como «intertextualidade com a memória pessoal», e de que pode ser um exemplo o poema «O céu sobre Berlim (*Der Himmel über Berlin*)»,³¹ de *A Enganosa Respiração da Manhã*, de Inês Lourenço:

No filme de Wenders, com
versos de Handke, os anjos fingem
estar fartos de um tempo
infinito. Sonham com os
pequenos tempos de sentar-se à mesa
a jogar cartas, Ser cumprimentado na
rua, nem que seja por um aceno. Ter
febre. Ficar com os dedos sujos
de ler o jornal. Entusiasmar-se com uma
refeição ou com a curva
de uma nuca. Mentir
com habilidade. Ao andar
sentir a ossatura mexer-se a cada
passo. Supor, em vez de saber
sempre tudo. Cá em baixo, os
humanos não suspeitam da beleza
do peso, que os segura á terra e fingem
o futuro em cada minuto, para
deixar de dizer agora, agora, agora...

Mesmo para quem não queira dimensionar a interpretação deste poema com alguma da temática obsessiva dos filmes de Wim Wenders, é notória a relação de oposição dos paradigmas da perfeição e da imperfeição que articulam uma dimensão de simultânea adesão e recusa à memória cinematográfica e à memória de vida. Apesar da linguagem íntima e pessoal que articula a referência cultural com a sensibilidade individual, perpassa o

³¹ [2002:20]

poema o paradoxo da harmonia entre a factualidade e o sonho, entre o humano e o divino, magistralmente resumido por Eça de Queirós, no final do conto «Perfeição», na última fala de Ulisses: «Voltar à perfeição das coisas imperfeitas».

Por vezes, pois, a **dimensão místico-religiosa** acompanha a dimensão da **memória** na **narratividade** do poema, de tal modo que quase miscigena o distanciamento necessário ao contar do passado religioso e histórico e a aproximação do exteriorizar dos sentimentos individuais e presentes em relação a esse passado. *O Sinal de Jonas*, de Carlos Lopes Pires, articula-se em volta de um silêncio que permite a lembrança das origens mais iniciais, ditas, por exemplo, nos seguintes excertos do poema «Coração»³²

Repara agora em duas ou três coisas.
Senta-te na claridade do poema.
Lá fora a vida chove e secaram as rosas.
Tu contarás pelos teus dedos
o meu barro e as minhas agonias.

Dirás algumas palavras de incenso e mirra
e lembrarás a minha dor.
Passaram séculos e séculos,
homens tantos homens,
cinza e rosas e cinzas,
o vinagre na boca da semente
a água escoando-se nas tuas mãos,
doravante a árvore:

nada existe fora do coração do Homem.

³² [1999:42]

É a «claridade do poema» que serve de veículo à transposição do espaço onde é possível habitar uma memória ancestral, e que serve de medida a um tempo incomensurável («passaram séculos e séculos»). No entanto, a construção apostrofica que inicia o poema («Repara») indicia um diálogo ambíguo com um ser divino ou uma entidade religiosa («Dirás algumas palavras de incenso e mirra», «contarás pelos teus dedos / o meu barro e as minhas agonias»). A distância temporal desta entidade de tempos iniciais, e a proximidade do diálogo - quase monológico - que com ela se instaura na palavra do poema, é afirmada e assegurada pela verdade da sua existência como antigo sentimento e crença remota.

Assim é dita a memória, como uma viagem ou uma compensação bíblica, à partida partilhada como bem cultural e vivencial, para um certo alienamento ou lacuna da experiência vivida ou guardada no corpo da alma e na alma do corpo, visto que «nada existe fora do coração».

De entre os poemas cuja narratividade penetra um passado mais distante e convoca uma memória situada entre o individual e o colectivo, o segundo exemplo que seleccionámos foi de *Os que vão morrer*, de Jaime Rocha, volume que, na nossa opinião, conta, em quarenta e cinco poemas, a história fragmentada mas possuidora de indubitável cadência narrativa, da utopia quotidiana da vivência sempre iniciática da relação entre o homem e a mulher, e entre eles e o mundo que os cerca. Todos os poemas são percorridos por uma dimensão surrealizante que atravessa o tempo, característica que é pertença do realismo fantástico mas também vinda das lendas medievais, ou das mais longínquas *Metamorfoses* de Ovídio, que releva essa dimensão lendária e quase surreal das memórias iniciáticas. Citamos as seguintes estrofes:³³

³³ [2000:38,39]

Visão vinte e cinco

E eis que a mulher aparece dentro da sombra,
largando o sangue entre as árvores, e é o seu
corpo visível que se transforma e se deixa levar
pela noite, esquecendo que a sua alma está
presa ao homem que a algemou para sempre.

Não é ela que eu vejo, espanta-se o pedreiro.
E as mãos dele enlouquecem até à exaustão.

Uma coisa nada humana sai do tronco de um
sicômoro. É a mulher esvaindo-se na cinza,
uma borboleta esmagada por um cilindro.
Porque era tarde demais e o amor do homem,
tal como as aves, morreu com o esplendor
das últimas uvas.

Visão vinte e seis

E é precisamente na cinza que ela se constrói com
o rosto reflectido na lua. Desliza para fora de um
astro enevoadado como se fosse essa ave azul.
Ou o monstro em seu lugar, saltando para o dorso
de uma zebra e esvoaçando depois rente á madeira.
Tudo se dilui num pântano em que o espelho é o seu
Próprio corpo e as sombras se confundem com as casas.
Porque nesse lugar as mulheres são possuídas pela
Escuridão e aos homens cabe morrer ensanguentados.
Para que a luz ressuscite e o pedreiro a veja,
Subitamente, num valado, despindo-se entre as sebes,
Enquanto no meio dos malmequeres, o anjo,
De joelhos nus, vai tocando o desespero.

A dimensão metamórfica do maravilhoso adquire tal intensidade nesta poesia que as personagens, como «a mulher» e «o pedreiro», quase se diluem na acção cénica dos mundos possíveis de um passado provindo do início do mundo, e apenas deixam perpassar uma ou outra alusão à contemporaneidade. As imagens de uma desfiguração entre o belo e o horrível acompanham a pintura harmónica do mágico e do feérico como lembrança dos inícios, como passado da humanidade.

Tal como nas narrativas poéticas de um José Riço Direitinho, todo o cenário é construído em função da dimensão alegórica das personagens, «Porque nesse lugar as mulheres são possuídas pela / Escuridão e aos homens cabe morrer ensanguentados»). Também aqui a dimensão metamórfica sublinha o maravilhoso («Desliza para fora de um / astro enevoadado como se fosse essa ave azul.») e constrói uma dimensão extremamente subtil do quotidiano, arreigada na memória das crenças mais primitivas e autênticas que o sustentam, redimensionando cabalisticamente as suas cenas e assim sustentando a dimensão poética e narrativa do poema.

CAPÍTULO VII - EXEMPLOS DE NARRATIVIDADE NA POESIA PORTUGUESA MAIS RECENTE

CRITÉRIOS DE SELECÇÃO

Na nossa abordagem da narratividade na poesia portuguesa mais recente procurámos seguir um percurso de relação entre a teoria e a prática literária que se dimensionasse progressivamente rumo a uma cada vez maior centralização no poema. Pretendemos, pois, neste capítulo, dar ainda maior ênfase à **prática literária em si**.

Os poetas que seleccionámos contam-nos, através dos seus poemas, a história complexa e variada da configuração da presença da **narratividade na poesia portuguesa dos anos mais recentes**, tenham eles iniciado o seu percurso de escrita nos anos sessenta, setenta ou oitenta. A sua escolha não obedeceu, pois, a conceitos de movimentos ou gerações; teve, antes, como ponto de partida, a sua representatividade, sobretudo em função do estudo da configuração da presença da narratividade na poesia. Joaquim Manuel Magalhães, em *Rima Pobre*,¹ afirma:

Cada vez mais os poemas albergam uma fiação, se propõem contar história, de enredo que pode ser complexo e antilinear, mas que pretende fixar-se em regras que imprimem ao lirismo um tom de narratividade (sem narrativismo ou

¹ [1999:186]

descriptivismo tradicionalizantes, o que é dizer não ligados aos modelos herdados da narrativa dos séculos xviii e xix).

Procurámos, justamente, proporcionar uma **polifonia** que desse conta da exemplaridade dessas «regras que imprimem ao lirismo um tom de narratividade» no estatuto ficcional e enunciativo da poesia de algumas das vozes que considerámos serem algumas das mais representativas da presença da narratividade na poesia mais recente.

Pretendemos, pois, neste capítulo, mostrar um pouco da palavra dos **novos shâmanes**, apresentando como que uma nossa **pequena antologia pessoal comentada**, cujo critério de selecção, para além da importância das especificidades acima expostas, foi, secundariamente, o nosso gosto pessoal, ou o prazer especial que tivemos na leitura de alguns dos poemas. Apresentaremos, assim, poemas de Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Al Berto, José Agostinho Baptista, Carlos Nogueira Fino e José Tolentino Mendonça.²

Salvaguardamos ainda que, na escolha dos três últimos poetas, por serem madeirenses, a involuntária mas natural comunhão de imaginários nascidos da ilha possa ter, também, afectado a nossa preferência e escolha.

² Gostaríamos ainda de referir a impossibilidade de incluir Fernando Pinto do Amaral, cujos poemas, não fora por razões que se prendem à orientação desta tese, estariam por nós incluídos nesta mostra.

1. Vasco Graça Moura

É frequente ouvir-se dizer, a propósito da obra poética de Vasco Graça Moura, que ela poderia ser um documento demonstrativo da mestria com que se podem utilizar diversas temáticas e modelos, numa exibição de uma consciência teórica que se entrecruza com um comprazimento no discurso carregado de referências culturais. Cremos que aquilo que consideramos ser, nesta perspetivação, um exagero, está mais na ausência de complementaridade do que nas afirmações em si. Na realidade, na poesia de Vasco Graça Moura, o manejo dos temas e modelos que a história literária lhe oferece - e à maneira dos poetas da *Expansive Poetry* - não se sobrepõe, nem sequer se antecipa, à presença de um conteúdo vivencial e emotivo; muito menos as referências culturais se isolam da formulação das vivências presentes e do quotidiano, frequente que é a sua dimensão narrativa.

Julgamos que o que acontece é, antes, um perpassar constante, na sua poesia, do dizer no próprio poema a história da poética que o constitui, e que não se apresenta como teoria transformada em poema mas antes como reflexão - quantas vezes desdramatizada pela ironia - surgindo, ainda, frequentemente aliada não só ao passado estritamente literário mas também ao cultural, sejam esses passados próximos ou longínquos.

Estas vertentes conjugam-se nos seus poemas sem efeitos de linearidade sequencial ou de retórica discursiva e encontram-se frequentemente aliadas a uma referencialidade de valor narrativo. Aliás, é o próprio poeta quem o assume na voz do poema «há quem escreva persistindo», de *O Concerto Campestre*.³

³ de 1993, in *Poesia 1963-1995* [2001:399]

Há quem escreva persistindo numas rilkeanas
imagens delicadas, inflectindo os sentidos nas subtilezas
de i-las cantando como se o verso fosse uma coisa pura,
como se narrar fosse um hábito diferente
cruzado com as coisas, a oposição das coisas, o caeirismo. deus.

Eu prefiro a narração. os meus poemas têm cada vez mais
essa tendência perversa de neles sempre acontecer
alguma coisa a alguém num tempo e num lugar.

Consideramos que esta auto-reflexão sobre a tendência para a narratividade, que neste poema é apresentada em irónico contraste crítico com as «rilkeanas imagens delicadas», não impede o poema de utilizar as mesmas sob uma capa subtil que consiste na sua mal disfarçada falsa centralização numa complexidade modelar ou linguística. Esta, na sua obra, vai da complexidade barroca ao prosaísmo, mas quase sempre configurando uma articulação de dispersões e fragmentaridades que, por sua vez, configura a estratégia da narratividade na sua poesia.

É justamente por isso que consideramos existir, na poesia de Vasco Graça Moura, não tanto o tão apregoadado «cansaço civilizacional» como, diríamos, uma alegria escondida e displicentemente saudável com que o poeta didacticamente brinca com as cansadas palavras da civilização. Este jogo processa-se na complexidade de realizações bem diversas, por vezes, até, aparentemente inconciliáveis, que se desdobram em coragem e medo, aceitação e recusa, serenidade e violência, ternura e ironia, benevolência e rispidez. Consideramos que alguns dos poemas que melhor e com mais clareza mostram a «simples complexidade» deste jogo são os que

constituem *Letras do Fado Vulgar*, obra da qual escolhemos o poema «ficção e realidade»:⁴

ela cantava o fado e de repente
fez-se na tasca enorme zaragata:
chegara o seu amante da fragata
e não gostou de ouvi-la tão ardente

e ao ver que os olhos dela se cravavam
nos olhos de um rufia devagar
a cena foi de faca e alguidar
como depois os outros relatavam

calaram-se o guitarra e o viola
e os mais à meia-luz emudeciam
pois só passos felinos se mediam
num lampejar riscado a ponta e mola

é quando um deles cambaleia e vence-o
a golfada fatal de sangue e vinho
tingindo peito, mangas, colarinho,
e a quebrar num soluço esse silêncio

já não há casos destes na cidade
e eu já não sei quem estendeu a mão
mas num golpe certo ao coração
tornou-se esta ficção realidade

Podemos encontrar neste poema os ingredientes temáticos e modelares do fado antigo, tradicional, como o decassílabo, depois caído mais em desuso, e o remeter do contar das histórias para o passado de uma cena que «depois os outros relatavam». Reconhecemos as recorrências temáticas

⁴ de 1997, in *Poesia 1997-2000* [2001 a:231]

castiças: a fadista, a «tasca», a «zaragata», o ciúme, «a cena [...] de faca e alguidar» passada «à meia-luz», na qual a luta fatal com navalhas de «ponta e mola» acaba em morte «fatal de sangue e vinho».

No entanto, a quinta quadra, que termina o poema, remete já para uma dimensão diferente da recordação cultural popular do fado, revivida nas primeiras quatro estrofes, desde logo pela admissão de que o contado é uma tripla ficção, pois já se não cantam fados com histórias destas e «já não há casos destes na cidade»; seguidamente, pela intromissão do sujeito lírico que se assume como entidade capaz de contaminar o real e o ficcional, introduzindo-se como personagem que teria também estatuto e poder autoral, e cujo poder divino de convocar metamorfoses ironicamente reside num «coração» apunhalado, capaz de tornar a «ficção realidade».

É, pois, na articulação das primeiras quatro estrofes com esta última que se forma o jogo da pressuposta crítica ao «cansaço civilizacional» através do sorriso infantil - e, talvez, um tanto melancólico - com que o poeta didacticamente brinca com as cansadas palavras da civilização. É também nesta articulação que se joga o dizer poético da tradição e o pensar sobre o dizer poético da modernidade, afirmado numa quase inocente ironia.

Fernando Guimarães, em *A Poesia Contemporânea Portuguesa*,⁵ refere, em relação a Vasco Graça Moura, a ironia «numa dimensão kierkgaardiana», como «um jogo entre o afastamento e a presença, a verdade e as `ágeis recorrências da retórica`, o amor e `um estatuto / de produzir o amor´». Gostaríamos de aqui referir *Le journal d'un séducteur*, de Kierkgaard, no qual o protagonista se debate em permanência, por um lado, com a consciência da fria e irónica retórica do seu pensamento e das suas intenções e, por outro lado, com a realização destes face às reacções (previstas ou não) da mulher amada. É que o drama do sedutor kierkgaardiano, na nossa interpretação, equivale a desejar que a sua ironia

⁵ [2002:116]

seja detectada, simultaneamente, como verdade e como mentira, o que a desfaz e permite exprimir o paradoxo da coexistência simultânea do cinismo e da afectividade.

Cremos que estas reflexões acerca da ironia têm a ver com os modos pelos quais se revela o estatuto ficcional e enunciativo na narratividade da poesia de Vasco Graça Moura, visto que aquele se delineia quase sempre entre, por um lado, as circunstâncias literárias e/ou da tradição cultural e, por outro lado, a dimensão quotidiana, sentimental e emotiva. As primeiras requerem a precisão do academismo; a segunda necessita a relativa imprecisão do confessionalismo autobiográfico; a conjugação das duas requer um complexo jogo de disfarce das articulações entre a racionalidade e a emotividade, entre o saber e o sentir.

Estes processos constituem, por vexes, um forte desafio ao leitor, que hesita entre a atitude de interrogar e tentar discernir inteligentemente, e o impulso de abraçar num único gesto a complexa conjugação de máscaras que abarca, com um sorriso, o doméstico e o culto, o sentimental e o reflexivo. Vejamos, a este propósito, três excertos do poema monoestrófico «apolo e mársias, uma invenção a duas vozes», de *Poemas com Pessoa*:⁶

estava uma ninfa no restaurante, sentada
à minha mesa. eu disse-lhe, erguendo
o tinto velho, entre as rosas cor de
pecado e a chama plácida das velas, como
o território da música é povoado das
convalescências da realidade do mundo.

Segue-se um diálogo arqui-intelectual sobre a música, conduzido pelo «Eu - Sedutor», que, não sendo ilógico, tem a dose suficiente de exagero e de barroquismo verbal para fazer sorrir o leitor, e durante o qual a «ninha»

tenta ripostar às quase secretas insinuações eróticas que a pretexto de música são introduzidas. E continuam:

temi mais abstrações filosofantes
e servi-lhe mais vinho e atalhei
com a tirada que julguei definitiva,
e até podia, quem sabe? dar engate
ou namoro sem graves dissonâncias:
«nos caminhos que vão do remorso
mais denso à trama luminosa do
mais etéreo contentamento, a experiência
da música restitui-nos a origem e o destino,
entre o trágico, o patético, [...]»

«isso é muito complicado», disse ela,
entretanto ensimesmada no café, enquanto
acendia um cigarro e assoprava depois
delicadamente o fósforo, num ziguezague
da mão, «você devia ler o adorno
e umas coisas sobre o efêmero».
Resolvi dar-lhe uma lição e rematei:
«paixão, desejo, tempestade, cosmo, tudo na arte
é subterrâneo e solar e a apolo coube
sempre a pelagem hisurta de mársias
e a mársias a tentação de apolo.»
foi quando ela sorriu com delicada
superioridade, brincando com a faca
e perguntou, cheia de uma infinita
paciência, se eu tinha a certeza.

Cremos que neste poema o maneirismo, em vez de sacralizar o banal, como acontece em outros poemas de Vasco Graça Moura, dessacraliza o

⁶ de 1997, in *Poesia 1997-2000* [2001 a:93 a 94]

intelectual; e fá-lo não só pela intromissão de linguagem corrente («e até podia, quem sabe? Dar engate») como pelo humor fino de quem conta uma anedota de que foi protagonista, de quem se aceita e se ri de si próprio, das cenas em que participa e da sociedade em que vive. No entanto, as reflexões culturais estão presentes, a descobrir por entre um misto de seriedade e exagero. Se na poesia de Vasco Graça Moura são, muitas vezes, a banalidade, a domesticidade ou o lugar-comum que servem de ponto de partida para contar um episódio que provoca o leitor pelo seu desconcerto, neste caso a provocação centra-se num pretenso quotidiano intelectual elitista ao qual sabemos que o autor pertence e com o qual brinca., num desafio à adesão e cumplicidade do leitor.

Na série de *Poemas com Pessoas* encontramos vários exemplos dessa configuração particular da narratividade, que é acompanhada pela dramatização de discurso directo ou diálogo mas, em alguns poemas, revestindo uma dimensão de maior pureza lírica que implica um afastamento tanto da ironia como das referências culturais. Gostaríamos de partilhar «junto ao retrato»:⁷

era vermelha a rosa
que a minha mulher cortou para pôr junto ao retrato
de minha mãe, que fazia anos ontem.
era de um fulgor surdo e recatado,
a implodir tantas coisas já sem nome
para o interior macio das pétalas.

«pus uma rosa do jardim junto ao retrato
da tua mãe», disse ela então ao telefone,
«uma rosa vermelha muito bonita», acrescentou
com uma leve sombra na voz e era sombria
a rosa, mesmo ao telefone, por ser o dia
dos seus anos, e era sombrio recordá-la.

uma flor pode ser de uma obscura incandescência
junto de alguém. prende-se a delicados filamentos da memória
como a cabelos enredados. era sombria a rosa
sobre a cabeça branca, o olhar bondoso, as feições plácidas,
o que de minha mãe não se desfigurou e a rosa iluminava devagar,
junto ao retrato.

O prosaísmo do telefonema não é suficiente, neste poema, para cortar a intimidade lírica confessada a partir da imagem quase virtual de uma rosa vermelha junto a um retrato distante, cuja dupla ausência (do retrato e da pessoa retratada) evidencia a força das memórias convocadas. A centralização temática encontra, pois, uma dimensão coesa na linguagem, por se tratar da temática da lembrança de um ente querido.

Objectos ou situações banais quotidianas são também, por vezes, cenário do qual parte esta simplicidade sentimental e mágica, como a da infância, em «biblioteca itinerante», de *Poemas com Pessoas*:⁸

Quatro crianças de chapéu de palha
E bibe curto às risquinhas, e livro aberto no colo,

a história pode começar assim,
por ser a dos meninos que, nas páginas abertas,
iam a caminho da floresta e se enfronharam
em tanta vegetação mágica, ou a dos meninos
que escorregaram por um buraco encantado abaixo

ou a tantas outras coisas a que jogam os meninos
e as meninas, por exemplo a apanhar conchas
mesmo que só na imaginação, se perderam no mundo
que não brinca.

⁷ de 1997, in *Poesia 1997-2000* [2001 a:124].

primeiro foi o cão.
ladrou, ergueu a pata, pôs-se
à frente deles, a dar a cauda muito contente, e quis
ajudá-los a encontrarem a saída. Mas
desorientou-se facilmente,
por ser ainda cachorrinho e estar
há muito pouco tempo nesta história

voltar as folhas mais depressa que eles,
empurrando-as como as pás de um cata-vento,
num sobressalto de palavras e imagens coloridas,
soletrando aplicados cada página,
até à hora da merenda.

Neste poema, é com simplicidade que o real surge fragmentado, bem enquadrado numa cena, com a inclusão de descrições que contam o modo como pode ser maravilhosa a aventura das crianças no mundo da leitura, o que contradiz quem afirme que não há depuração linguística na poesia de Vasco Graça Moura. Tanto neste poema como no anterior se encontra ausente a capa modelar enraizada no passado, bem como a ausência de ironia ou de referências culturais, deixando a nu, na liberdade formal do poema, o livre arbítrio da expressão da sensibilidade e da exteriorização da emoção.

A centralização temática encontra, pois, de novo, um veículo de não dispersão na linguagem, por se tratar, no primeiro poema, de temática que se centraliza na perda e lembrança de um ente querido e, neste segundo, da descrição de uma cena de um mundo infantil, no qual a vivência do real está muito próxima da efabulação.

⁸ de 1997, in *Poesia 1997-2000* [2001 a:97 a 98]

No entanto, também neste poema se revela um outro procedimento ao qual Vasco Graça Moura recorre frequentemente. Referimo-nos à intertextualidade. Se neste poema ela é apenas muito subtilmente sugerida, como, por exemplo, na referência a Lewis Carrol, no verso «escorregam por um buraco encantado abaixo», e noutros ela configura apenas o mote do contar, poemas há que assumem uma dimensão intertextual muito mais directa e prolongada, quase que de recuperação de um arquétipo do passado, e onde o processo de contaminação com o presente se encontra mais diluído. É o caso do poema «píramo e tisbe», de *Uma Carta no Inverno*:⁹

um triste desencontro matou píramo
e tisbe. ovídio, sabe-se, inspirou-o
a dante e a leitura deste inspira-mo

lá quando os pais dos dois opõem a essa
paixão, em babilónia, o interdito
e o mais que a este caso não interessa,

ou não sabe, por faltar escrito:
há sempre coisas mal documentadas
cujo desfecho ouvido é inaudito.

Depois desta referência à intertextualidade o poema continua, com regularidade formal (tercetos decassilábicos à maneira do soneto renascentista, com rima em paralelismo perfeito, à maneira das cantigas de amigo), e a história de Píramo e Tisbe é contada seguindo muito de perto os

⁹ de 1997, in *Poesia 1997-2000* [2001 a:39 a 43].

núcleos diegéticos da versão de Ovídio:- os jovens conversam através de uma fenda na parede que separa as duas casas e combinam fugir:

E como nesse ensejo combinassem
Às famílias fugir tranquilamente
Quando os palores da lua iluminassem

a desoras o sono a toda a gente,
iam guiá-los por caminho estreito
erros seus, má fortuna, amor ardente

Não deixa de ser curiosa a dupla manifestação da intertextualidade, resultante da possibilidade da introdução do primeiro verso do conhecido soneto camoniano, apenas com a alteração de um som, no possessivo, que se torna exequível devido à escolha modelar polifacetada e que relembra, pontualmente, a dimensão da liberdade de citação e transformação na intertextualidade.

A história de Píramo e Tisbe continua depois a ser contada, como que esquecida a referência à lírica camoniana e ao que ela poderá dever a textos arquetípicos como os das *Metamorfoses*. Os amantes tinham, pois, encontro marcado sob uma amoreira, mas Tisbe assusta-se com a presença de uma leoa ensanguentada e refugia-se numa gruta. Tal atitude provocará um trágico mal entendido, como haveria de acontecer séculos depois em *Romeu e Julieta*, pois Píramo, ao chegar e ver a leoa ensanguentada, julga que esta devorou Tisbe e mata-se com a adaga que levava, o que conduz Tisbe a matar-se também, quando, posteriormente, descobre o corpo do amante morto. Estes factos são observados e mantidos no poema:

mata-se ela também, e não estanca
o sangue aberto a golpes de punhal.
e a amoreira que dava amora branca

por ser a sua cor mais natural,
pela raiz o líquido bebeu
e mudou de repente o visual,

porque a partir de então se escureceu
com o sangue vertido nesse instante
e em vermelho amoras converteu

e eu fiz do caso apenas ironia
para falar de píramo e de tisbe
noutro registo, tal como o faria

outro qualquer autor [...]

Note-se novo afastamento do registo linguístico geral, agora adoptado no verso «e mudou de repente o visual». Há como que uma quebra, mais evidente que outras anteriores, como se uma diversa entidade estivesse a querer intrometer-se no domínio da linguagem do narrador, sobrepondo-se-lhe («eu fiz do caso apenas ironia / para falar de píramo e de tisbe / noutro registo, tal como o faria // outro qualquer autor »).

Na verdade, a história acaba nas duas estrofes seguintes e as restantes doze estrofes tratam da intertextualidade em relação a textos clássicos e aos namorados do quotidiano moderno, surgindo no poema, pela primeira vez, a presença de um «eu» que apaga, agora definitivamente, a voz do narrador da história de Píramo e Tisbe e se vira de vez para a actualidade quotidiana,

mantendo, porém, referências intertextuais e alguma dose de metalinguagem:

e afinal eu tenho pena deles:
no seu quotidiano convulsivo
como romeu, julieta, leonor teles,

e tanta história mais feita do vivo
sentido da paixão que vibra nela
contra um acaso às vezes decisivo,

embora já se saiba que arrepela
moral e bons costumes, mas é pura
matéria de poema ou de novela:

os sentimentos são literatura
e a literatura um bumerangue
que nos regressa às mãos sob a figura

de uma metamorfose desde o sangue.

O distanciamento pela intromissão do «eu» permite sancionar a fragmentariedade das contaminações temáticas e linguísticas e, ao mesmo tempo, manter uma centralização temática que suporta a súbita diversificação da linguagem. É também este distanciamento que permite afirmar «tanta história mais feita do vivo», e que permite a sua «metamorfose» em «pura / matéria do poema ou da novela». Uma metamorfose que vem «desde o sangue», precisamente como a metamorfose da amoreira da história de Píramo e Tisbe, afinal no cabo do poema retomada.

Textos que marcam a narratividade da poesia, que correm da inquietação de uma memória de infância ao «fait-divers», dos incidentes e

acidentes do percurso de vida individual ou colectivo, às vivências íntimas e confessionalmente segredadas, mas também abordadas, com pungência ou com auto-ironia. Poemas perpassados, na sua trama, pela configuração da narratividade e da sensibilidade - quase escondida em sabedor preciosismo - dos «sentimentos que são literatura» na poesia de Vasco Graça Moura.

2. Nuno Júdice

Tal como a obra poética de Vasco Graça Moura, também a poesia de Nuno Júdice tem sido marcada por uma forte vertente metalinguística e pela revisitação de tradições temáticas e modelares literárias. Contudo, na escrita de Nuno Júdice, a metalinguagem assume, pela sua forte recorrência e centralização temática no poema, a dimensão de uma «arte poética» coerente, embora dispersa em realizações fragmentárias. Esta vertente pode apresentar-se, eventualmente, em alternância com a revisitação literária, por vezes no mesmo poema, perspectiva esta que mais nos interessa, por se encontrar frequentemente aliada à narratividade. É o caso do poema «Cena Mitológica», em *As regras da perspectiva*,¹⁰ no qual se conta a função, em relação à poesia, de nove divindades da mitologia grega, as nove musas:

As nove mulheres, debruçando-se na fonte,
Escorrem os cabelos de ouro. Nenhuma se lembra
De que o seu reflexo se tinge de vermelho
Com o sangue do horizonte; e os olhos fixam-se

¹⁰ [1990:49 a 53]

na ideia antiga de que nada é presente, o tempo
escorrendo como areia por entre os dedos. Porém
uma voz canta o seu encontro. [...]

A aproximação da temporalidade da referência mitológica e literária, tanto com a intemporalidade como com o tempo presente, delineia-se logo a partir desta primeira estrofe, que identifica as nove musas com nove mulheres que, num vago presente, «debruçando-se na fonte, / escorrem os cabelos de ouro», o que as aproxima de «uma voz [que] canta o seu encontro», na ambiguidade de um presente intemporal, agora ou desde sempre. Esta ambiguidade temporal atravessa, mesmo, o nível lexical, em paradigma epocal da história literária, pois a «fonte» e o «ouro» dos cabelos tanto podem remeter para personagens de um cenário bucólico como para o feérico ou o lendário.

As nove estrofes seguintes são dedicadas, respectivamente, a: Calíope (a principal musa, a protectora da poesia épica); Clio (épica e história); Erato (lírica e temática amorosa); Melpomene (lírica e tragédia); Tália (comédia); Terpsicore (dança, canto e deleite da poesia); Euterpe (arte de tocar flauta); Polínea (mímica e dança), Urânia (mãe de Orfeu e protectora da astronomia). Podemos constatar, na escolha do encadeamento, um percurso das «poéticas» clássicas que é acompanhado, tal como na primeira estrofe, por uma conexão de temporalidades. Exemplificamos com a quinta estrofe, dedicada a Melpomene:

Todas se esquecem de Melpomene, a que entrou de
repente com o rosto desfeito da insónia. Grita!
como se a água recebesse um choro que as nuvens
não reconhecem, lágrimas humanas desafiando a
geração dos elementos, o curso das emoções liberto
da natureza. Não a ouvem; roubam-lhe os reflexos

familiares da morte; concedem-lhe a palidez
de uma existência de limbo, a vida intransitiva
de uma alegoria. Então, descendo a escadaria do
poema, despe a túnica que o verso manchou; e
rasga a nudez do peito com as unhas ágeis do remorso,

de Tália o riso ouvindo, que os ares infecta. «Irmã,
diz por que escarneces?» [...]

A encenação de uma tragédia que não é ouvida, a quem é reconhecida uma «existência de limbo», «alegórica», que «desce a escadaria do poema» ao longo dos tempos, escarnecida pela comédia, constitui uma demonstração de como neste poema se articulam, através de uma encenação, a narratividade e o vão conflito entre códigos, a memória literária e a poética actual, não deixando de lado a recuperação de um certo exacerbamento da emoção e toda a sua veiculação mais pessoal.

Mas, por vezes, na poesia de Nuno Júdice, a referência ao passado literário funciona como um jogo oculto, quase sempre discretamente regido pela ênfase dada, no poema, à representação de uma cena frequentemente aliada à memória, como em «Chevalier de la Table Ronde», de *Um Canto na Espessura do Tempo*:¹¹

Tu, concentras-te no copo
que é preciso beber até ao fim;
enquanto os outros, à tua volta,
cantam, julgando com isso
incitar-te. Mas tu bebes porque a imagem
o exige: o fotógrafo, que já ninguém
consegue identificar [...]
obrigou-te ao sacrifício da pose. [...]

De ti lembro-me. Amei-te. Mas
não é só isso. A fotografia, a preto
e branco, mantém a luz dessa manhã

[...] E é disso que me lembro: a tua
atenção para dentro, onde este improvável
poema futuro se viria a inscrever.

A cena, reconstruída a partir da imprecisão cromática do preto e branco de uma fotografia, apaga o clarão amarelado do flash e o vermelho do vinho, deixando centrar a pura lembrança do amor na recordação da «luz dessa manhã», impossível de situar no tempo do passado, impossível de reviver em relevo no tempo do presente mas possível de eternizar, no que tinha de mais oculto e vivo («a tua atenção para dentro»), através da sua inscrição aberta no poema.

A recuperação da cultura, do quotidiano, dos sentimentos ou das sensações, implicando um processo de recuperação pela memória, necessita um ponto de partida, seja ele referência literária, retrato ou paisagem. Vários dos poemas de Nuno Júdice partem de e para a meditação, através da descrição de objectos, situações e personagens do quotidiano, como o poema «Cena de Rua», de *O Estado dos Campos*:¹²

A mulher com o chapéu de chuva na mão
espera o autocarro que há-de vir; mesmo
que chova, o chapéu de chuva fica fechado;
chega o autocarro, e olha para o lado.

Está ali de manhã à noite, com o tempo a passar
sem ela dar por ele. Se lhe perguntam porquê,
fala da chuva que está para cair; se a avisam
da chuva, fala do autocarro que vai chegar.

¹¹ [1992:51]

¹² [2003:49]

O mundo devia ser como a vida dessa mulher,
igual de manhã até à noite, sem razões para dar
apesar do autocarro que não vai chegar,
a essa rua sem fim onde não pára de chover.

O uso de uma linguagem comum, com laivos de cantilena coloquial que toca as raías da anedota, nas duas primeiras estrofes, indicia o cinismo da reflexão final. No entanto, o efeito descritivo visual da cena corta a aparente frieza necessária ao cinismo, desenhando, antes pelo contrário, a figura de uma personagem marcada por uma louca lucidez patética, pungente e dolorosa, que contamina a reflexão final. Este efeito de transmissão é conseguido por um jogo em que a linguagem funciona como mediadora ambígua entre o espaço real e o ponto de vista de uma interioridade lírica do narrador, contrapondo-os.

Noutros poemas, surge-nos contada a banalidade mundivivencial mas subvertida em vivência lírica pura, tanto através de artifícios da linguagem que dimensionam um plano quase surrealista, como pela introdução de uma personagem que contracena, tendo como função ser como que um suporte lírico camuflado, tal como encontramos no poema «A mesa da sibila», de *Cartografia de Emoções*,¹³ do qual transcrevemos alguns excertos:

Era como se aí pousassem os pássaros. Um banco
de areia no meio da mesa. Também ninguém disse nada
quando os pássaros vieram, e pousaram mesmo
no meio da mesa: [...]

[...] «Foi para isto
que se pôs a mesa» perguntaste. E começámos a levantar
os pratos, a tirar a toalha, e a ver os pássaros - como batiam
as asas, e levantavam voo, e batiam com as cabeças nos vidros

das janelas, por trás das quais o dia se levantava com
a majestade do sol.

«Quero que estes pássaros voltem para
a mesa», disse. Então voltaste a pôr a toalha: e foi como
se o campo e o mar se juntassem no meio da sala,
debaixo do candeeiro de vidro. Havia ali brilhos que
poderiam ter durado mais do que a própria luz. [...]

O quotidiano, acompanhado e realçado pela banalidade do diálogo inserido, acaba por se subverter e por se traçar no delírio da imaginação de um narrador-personagem que assume o dizer próprio do delírio metonímico de um sujeito lírico. Mais uma vez Nuno Júdice faz uso de modelos e processos enunciativos que articulam o banal e o onírico, por vezes numa dimensão de sensualidade que se aproxima tanto do mediúnico como do sacro, tanto da dimensão espiritual humana como do humano animal. Não deixa, contudo, de recuperar uma vertente narrativa que muitas vezes o é pela própria articulação da coerência de verosimilhança dos fragmentos enunciados que, por isso mesmo, melhor espelham a ambivalência concomitante, mas não paradoxal, entre o natural sentimental e humano e o cultural consciente e reflexivo.

Encontramos, por vezes, na poesia de Nuno Júdice, uma ironia leve e brincalhona no contar da recuperação do quotidiano quando este se delineia numa aliança com o cultural, o que transforma a referência cultural em paródia. Citamos o poema «Conto de fadas», de *Cartografia das Emoções*:¹⁴

¹³ [2001:18,19]

¹⁴ [2001b:125]

Na varanda, a bela infanta apaga
o cigarro. O céu sem lua atira-lhe
as estrelas para cima, deixando-a suja
de uma cinza cósmica que ela
sacode para o vaso de flores, onde
o príncipe deixou um bilhete: «Hoje
não pode ser, meu amor»; e ela,
deitando a beata do quinto andar
para a rua, volta para a sala. «Estás
pronta?» Ela não responde. Senta-se,
apenas, ao colo do sapo, e beija-o,
esperando que se transforme em conde,
mandando o príncipe, mais o amor
dele, e o palácio, às urtigas.

A mescla de conto de fadas tradicional com a crítica à sociedade contemporânea confere uma dimensão paródica que apenas os adultos podem perceber, o que reforça duplamente a paródia. Contudo, a recuperação de contos tradicionais surge também, na obra de Nuno Júdice, mas numa realização de humor bem diverso, centrado no passado como sentimento de perda que funciona como sendo a companhia de uma solidão, como em «O inventor de histórias», de *Cartografia das Emoções*:¹⁵

Nessa cidade havia uma floresta; nessa casa uma
clareira; e nessa clareira um homem que morreu, a olhar
o fogo. Nessa noite, não se via o céu
por entre os ramos; mas todos os ruídos da noite interrompiam
o pensamento do homem, e o crepitar da lenha
iluminava-lhe o rosto, enquanto morria.

¹⁵ [2001b:125]

Nesse tempo, em que não havia a cidade nem a casa, e
apenas a floresta se estendia para além de rios e montes,
de vales e montanhas, de rebanhos e manadas, um homem
olhava o fogo e morria. Na sua cabeça, porém, tinham-se
formado histórias que atravessaram os tempos
até chegarem ao quarto que já fora uma clareira,
numa cidade sem árvores nem pássaros.

[...]Mas as histórias que inventou soltaram-se
dele; e correram o mundo e os tempos, enquanto
outros homens abateram florestas, construíram cidades,
inventaram outras histórias.

O homem não soube o que aconteceu a esta história. Mas
inventou-a para que, um dia, um outro a pudesse contar.

Apesar da enunciação e da articulação de elementos narratológicos em muito semelhante à que é habitual nos contos infantis ou nos contos tradicionais populares, apesar, ainda, da dimensão garrettiana, vinda de Rousseau, da defesa da natureza e da pureza do homem no seu meio natural, parece-nos sobrepor-se a estas dimensões a figura do contador de histórias como poeta, incrito num texto de outro poeta ou shâmane. Na história contada encontra-se oculta tanto a saudade do acto criador poético como a saudade do natural, reencontradas no acto de escrita do poema. Como se, neste poema, essa escrita aproximasse o sujeito lírico / narrador, de algo perdido que só a palavra pode recuperar. Como se de um acto de amor se tratasse.

Por vezes os poemas de Nuno Júdice apresentam todo um dimensionar cénico que convoca o passado literário a partir de uma objectualização que, aparentemente, sublimina a intervenção intertextual pela importância que

aquela assume no contar, como é o caso do longo poema monoestrófico «Romance de Cordel do Banqueiro Suicida e da Cômada D. Maria», em *A Fonte da Vida*,¹⁶ do qual transcrevemos alguns versos:

Nas grandes casas de outrora, de estuques
trabalhados, brônzeos portais, colunas clássicas
no meio de gravuras com cenas de caça e ninfas
nuas, uma cômada, sozinha, encostada á parede
da copa, apodrecia com a humidade. Passavam por ela
os criados de libré, as senhoras de grandes tules
esvoaçantes, os generais do império de botas
coloniais, - e a cômada, sozinha, desfazia-se como
o tempo que por ela passava. [...]

encostada à parede, a cômada resiste: suja,
podre, de gavetas desencaixadas, com as ferragens
desemparelhadas, só a ela ninguém cobriu, só ela
fica, por fim, na casa vazia. [...]

[...] (Foi essa
cômada que, há dias, se vendia na feira da ladra
por meia dúzia de tostões - e ninguém lhe pegava).

A história da cômada, do ambiente humano que a rodeia e do suicídio pessoano do banqueiro entrelaçam-se no que poderia ser uma paródia ao romance de cordel, não fosse a seriedade da dimensão cultural e a ironia dos últimos versos do poema, que incluem um aparte parentético e que remetem para uma amarga nostalgia disfarçada de ironia.

Numa perspectiva temática diversa, mas com o mesmo delicioso prazer da recuperação de temas e códigos, agora intimamente ligados a uma temática amorosa, não gostaríamos de deixar de referir o poema em sete

¹⁶ 1997, in *Poesia Reunida 1967-2000*; [2000:863,864]

partes (ou cantos) «Carta de Orfeu a Eurídice», de *Pedro Lembrando Inês*,¹⁷ no qual o recurso a uma narração em solilóquio de diálogo fictício, como subterfúgio narratológico para recordar o passado, nos faz lembrar alguns processos enunciativos de *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, romance no qual o diálogo mental imaginado em forma epistolar permite ao protagonista, recordando eventos ao dirigir-se à mulher já morta, tentar vencer a solidão e a recuperar a vivência perdida de um passado a dois. Assim começa a «Carta de Orfeu a Eurídice», de Nuno Júdice:

1

Assim, os vivos também se tornam fantasmas: bato-lhes
à porta da alma, vagueio num descampado de sentimentos,
chamo-os - e vejo-os partir. Construo a solidão
com os pedaços das imagens que me deixaram. Ergo
edifícios a partir de memórias, de palavras, de gestos que
ficaram das nossas conversas [...]

2

[...] Guardo-te aí, flor matinal,
esperando que a água da vida te refloresça, e uma nova
vibração te devolva á ilusão do presente. O centro é este: o lugar
do encontro, onde os deuses nos roubaram o acessório,
e um todo se fixa no que é aparente, e passa.

Porque a convocação pela lembrança de um pensamento se esvai rapidamente («Chamo-os - e vejo-os partir»), as imagens e a metonímia funcionam como suporte de fixação da memória e das suas construções auxiliares imaginadas («Ergo / edifícios a partir de memórias»). Também a expressão «o centro é este» surge repetida em contextos recorrentes ao

¹⁷ [2001^a:42 a 56]

longo de todo o poema, relevando a memória e o isolamento que permite o seu povoamento como ponto emanador de uma possibilidade de reconstrução de vida perdida, oriunda da falta de uma presença amada:

3

Olho-te, então, contra a perspectiva do efémero. Conto
cada uma das olheiras construídas no trabalho
do amor, sabendo que um vórtice de esquecimento
as restituirá à insónia da madrugada. [...]

6

[...]por que não me voltei
mais cedo, para te ver uma última vez á luz do dia,
com a gola da tua camisa entreaberta, e os cabelos soltos
por entre os ramos do pinhal? Tu, a quem chamo amor
neste lugar de onde saíste, deixando apenas um vazio
que nada ocupa.

O paralelismo com a história de Orfeu e Eurídice mantém-se ao longo do poema, com maiores ou menores afastamentos, para terminar nesse «centro» de solidão que medeia a lembrança e transforma o amor, tal como o de Orfeu e Eurídice, numa história que acompanha o tempo da memória, pessoal ou literária:

[...] Aqui, a distância é o que não
separa: o medo da mudança dissipa-se;
e a recordação é o que está depois do que foi
vivido, como se fosse a memória a construir
o dia de amanhã.

Esta exorcização do impossível retorno ao passado, em termos de tradição literária, toma, em certos poemas de Nuno Júdice, a forma regular de uma musicalidade de dimensão lírica confessional que profere o quase cabalístico, o quase sobrenatural, tal como na cena que constitui o poema «Vazio», de *O Estado dos Campos*:¹⁸

Pedra a pedra, esvazio este lugar onde outrora
nos encontrámos. Deixo-o limpo de versos e de
sílabas, seco de lágrimas e de suor, silencioso
como o espaço de onde as aves se ausentaram.

Depois, pedra a pedra, construo a memória
em que te vou guardar. Ergo-a desse campo
onde te abracei, sobre folhas e flores, ouvindo
a música do vento por entre ramos e sombras.

«Mas para que a queres?», perguntas-me. «Sem
mim, sem o calor da minha voz, sem o corpo
que amaste?» E pedra a pedra volto a esvaziar
tudo, como se estivesses aqui, sem nada encontrar.

Percurso de Sísifo ou movimento da melancolia da memória
de uma perda, o ritual repete-se, circularmente implícito, porque o amor é

¹⁸ [2003:58]

«silencioso como o espaço de onde as aves se ausentaram» e se não pode apagar dos mais íntimos diálogos mentais que suportam e acarinham a sua lembrança.

Cremos terem sido poemas como este que levaram Eduardo Prado Coelho, em *O Cálculo das Sombras*,¹⁹ a, a propósito de *O Movimento do Mundo*, de Nuno Júdice: «alguns dos mais belos e comovedores poemas de amor da literatura portuguesa encontram-se neste livro».

3. João Miguel Fernandes Jorge

Um dos aspectos fundamentais da poesia de João Miguel Fernandes Jorge consiste na presença de uma emoção que olha nos olhos o mundo das coisas, dos homens, dos afectos, da história e da cultura. A geografia exterior ao sujeito surge, pois, contada através de cenas ou pequenas histórias que se narram, em geral, a partir de um cruzamento entre a representação quase fotográfica dessa geografia exterior e a sua efabulação, mas sem deixar de manter semi-submersa uma intersecção com o mundo pessoal de um sujeito lírico que lhes está subjacente.

Os seus poemas parecem configurar, por vezes, como que fragmentos narrativos de um diário, de um relato de viagem ou de um livro de memórias, eivados de intervenções intensas de ritmos e melodias, cuja discursividade empresta ao banal a musicalidade da arte poética, e de que nos parece ser um bom exemplo o poema «S. Mateus», de *Terra Nostra*.²⁰

¹⁹ [1997:366]

²⁰ de 1992, in *A Pequena Pátria* [2002:94,95]

O avião chegou de S. Miguel.
Saíram poucos passageiros. Um caixeiro
viajante percebia-se. Talvez
que fosse alguém de gestão ou marketing,
destes dos bancos ou dos empréstimos
para uma Europa unida. Depois duas
ciganas. De negro veste uma, outra
de castanho e vidrinhos. Enormes.
Escuras. O cigano atravessou a pista
devagar e resmungava contra a vida e os
negócios, contra o mal que se sentia
perdido na Atlântico. Por último o
homem novo entrou na gare. E a sua
noiva estava ao seu lado. Picoense, ele;
ela não sei, mas pela fala do continente
seria beirã e prometia firmar o sangue
original da ilha. Os pais e os parentes
próximos esperavam. Feita a introdução
da noiva saíram tios e irmãos. Ficaram
só os pais do noivo e os noivos.
O pai falava em tom apaixonado de S.
Mateus e quase insinuava que, ele próprio,
merecia aquela noiva. Todos eles eram
altos como me dizem ser a gente desta ilha.
Pronúncia clara e a frase um pouco
enredadora. Eu não sei bem,
ouvia «S. Mateus» muito amiúde. Família de
últimos baleeiros se tratava e a mãe rendeira
ainda, via-a dar ao filho uma pequena
caixa de ourives. Abriu-a
e dela tirou um anel de pedra verde;
um verde que se vê cobrir o fundo de uma
caldeira. A noiva baixou os olhos.
Aceitou num dos seus dedos o anel,

como quem acaba de adquirir certa
sabedoria insular; uma maneira justa de
ter as coisas, o amor e o verde
do mar - que também era o daquela
pedra -, e a morte.

Em quase todo o poema predomina uma ordenação descritiva, enumerativa e de cariz cinematográfico, pois à panorâmica do avião segue-se um *zoom* de aproximação, a permitir uma descrição sumária dos passageiros que descem do avião: o caixeiro viajante, as duas ciganas, o cigano. Passa-se depois a um possível plano americano, já na gare, do jovem e da noiva, personagens nas quais se vai centrar o episódio, e que a descrição anterior permite localizar geográfica e socialmente. É possível que o embevecido pai do noivo mereça um plano mais aproximado, e a caixa e o anel *close-ups* em crescendo, até aos dedos da noiva.

Esta descrição cinematográfica é feita por um narrador que se oculta como mero observador heterodiegético, neutro, sem participação, tal como a lente de uma câmara, e cuja ciência se fica quase pela simples visão, aliada à conjectura («Talvez / que fosse alguém de gestão»; «Picoense ele; / ela não sei, mas pela fala do continente / seria beirã»; «Eu não sei bem / ouvia »). No entanto, ao relatar que «O pai falava em tom apaixonado [...] e quase insinuava que, ele próprio, merecia aquela noiva», este narrador indicia a possibilidade de, além de ver e, pontualmente, conjecturar, poder evoluir para a intervenção que lhe poderia conferir um ponto de vista mais próximo. Na verdade, nos últimos cinco versos do poema, mito, símbolo e metáfora remetem o comentário final para uma dimensão de maior pessoalidade, de sensibilidade íntima acerca do que foi observado, e de empatia e comunhão de sentimentos, que cria uma dimensão ambígua neste narrador subitamente tão próximo de um sujeito lírico.

É nestes últimos cinco versos que se acentua o equilíbrio entre discurso narrativo e poético, sustentado que fora, ao longo do poema, pelo

equilíbrio métrico acompanhado de dispersa rima toante e sublinhado por pertinência fónica, sobretudo no insistente uso de consoantes contínuas, que conferem, no seu entrecruzar, uma suave musicalidade em surdina. Este pano de fundo rítmico e melódico é frequentemente usado na poesia de João Miguel Fernandes Jorge para ultrapassar a linearidade do contar de uma cena banal quotidiana e como que disfarçar a dimensão sentimental lírica que lhe está subjacente.

A observação descritiva, e aparentemente objectiva e fria, da paisagem humana e geográfica pode, em outros poemas, ser pretexto para a intromissão de um devaneio mental e íntimo que parte de um elemento exterior observado, como a «Sé» do poema «Casa de Chá em Vila Real», de *Tronos e Dominações*:²¹

Numa manhã de junho sentado à mesa de uma
casa de chá em Vila Real tive um sonho [...]

Por mim se fez este balcão pelo
qual foram introduzidos à minha presença os
frades dominicanos da Sé, ali defronte.
Vinhão dar-me a interpretação das cornijas
acachorradas da sua casa.

[...] Falavam
já dos melhores trechos do bispo Osório,
admirável em latim.
Ao lado crescia aquela árvore
cuja altura era grande dentro e fora da

minha cabeça.
Viam as aves do céu fazerem morada
nos ramos, os frades acharam sombra
sob as traves de madeira da sua igreja e
cantavam derrubai a árvore cortai-lhe os ramos sacudia as folhas.
A única coisa a fazer era beber o chá e
Esperar pela esquina da avenida.

Não sendo João Miguel Fernandes Jorge um poeta em cuja obra frequentemente se manifeste o onírico ou o fantástico, recorre, no entanto, por vezes, a esta dimensão como recurso retórico para ultrapassar os planos lineares do quotidiano e inserir no poema a confissão de um sentimento íntimo ou de uma crítica que passa pelo social e pelo cultural, como pudemos observar. No entanto, ambos se podem manifestar por um artifício de aparente distanciamento entre o Eu e o Outro, através de um processo de desdobramento, muito comum à narrativa, e que consiste em instaurar a ambiguidade entre narrador e narrador-personagem, fenómeno que nos parece suceder no poema «Um Crime entre a Várzea e Candelária», de *Bellis Azorica*:²²

Acordou e acendeu o candeeiro. Eram cinco
e meia da manhã. Em breve surgiria a luz crepuscular.
Sentia-se bem, com uma força inesperada. Vestiu-
-se, apagou a lâmpada velada e saiu de casa fechando a
cancela do quintal. O mar muito calmo
sem a menor ondulação; raro, numa manhã de novembro.

O homem encontra na berma das rochas o corpo inerte de um bêbado, inconsciente mas vivo. Depois de hesitar «sentiu-se poderoso e com as mãos rodou-o até se despenhar nas rochas», voltando então para casa:

²¹ de 1985, in *A Pequena Pátria* [2002:70,71].

[...] Entrou
na cozinha e disse «levantei-me muito cedo». O pão,
branco e quente, cortado em fatias sobre a mesa
lembrou-lhe os dentes, regulares e muito brancos, por
detrás dos lábios. E o ruído da máquina de café, no
silêncio da casa, chegou aos ouvidos como o de um
animal novo a cair no fundo da ravina.
Quisera ser deus tal qual os deuses, sem piedade.
Merecera o café que bebia; um prazer simples entre o
céu e o mar.

Podemos ler este poema narrativo seguindo a ordem pela qual ele se apresenta, de acordo com uma cronologia linear, mas podemos também lê-lo como uma construção proléptica, considerando o final como seu início, ou seja, contando a história do seguinte modo: alguém, no seu dia-a-dia, ao pequeno almoço, (quem sabe se lendo o jornal) perante o «branco do pão» e o «ruído da máquina de café, no / silêncio da casa», relembra uma cena vista (ou lida como «caso do dia») e inventa ou completa a sua história, na qual apenas os últimos três versos indiciam, e de modo ambíguo, a intromissão do Eu («quisera» e «merecera» podendo corresponder tanto à primeira como à terceira pessoas do singular), enquanto comenta mentalmente a impiedade dos deuses-homens.

A fuga à repugnância ou à revolta do humano circundante pode assumir, pois, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, a realização da camuflagem de uma história contada distanciadamente, quase como que num relato de «caso do dia». Mas, por vezes, este distanciamento anula-se pelo assumir da voz do poema por parte de um sujeito-lírico-narrador, capaz de confessar um apontamento que se pode ler como autobiográfico, descrito

²² [1999:97,98]

com a intimidade poética de um diário, como na história de amor - ou no drama desdramatizado em três actos ou poemas - contada em «Breve Encontro no Inverno Passado», de *Tronos e Dominações*:²³

I

Pela terceira vez nos encontrámos entre o toldo
da rua e a porta do hotel ladeada por palmeiras
anãs. Sabíamos demasiado um do outro.

Ainda na manhã da véspera estivéramos sentados
na sala da pequena biblioteca da
Frick Collection. Lia as proveniências de
um bispo de Grecco e eu, impaciente, amarrotava
papéis onde tentava recolher notas sobre o Ticiano
da luva.

II

As janelas do hotel estavam iluminadas.
Nós vivíamos bastante dessa espécie de luz.
Não havia ninguém no vestíbulo quando saímos
A caminho do meu quarto. Ou teria sido o
seu quarto? Esta questão perdi-a no tempo;

Nenhum de nós fazia descer a mão p'lo desejo
do outro.
Era a hora heróica do perigo e cada um
desconhecido e terrível sabia a intenção de morrer sem
um grito, sem uma palavra.

²³ de 1985, in *Antologia Poética 1971-1994*; [1995:64 a 67]

III

Deixara pois cair a cabeça sobre o meu
ombro.
Passou as mãos sob a luz da noite.
«Amanhã havemos de escrever, cada um a
seu modo e irradiando o infinito do mundo,
um romance de amor.»

História de amor, de nostalgia, de erotismo, mas também história de interioridade, de recuo sobre si próprio, aberta em três pausas, em surdina. História de um lirismo que nem as breves referências culturais à pintura (tão frequentes na obra deste poeta) nem o moderno cenário conseguem atenuar, e onde as convenções líricas e romanescas coabitam sem que haja um olhar óbvio ao passado literário, porque o não permitem as referências a um mundo íntimo, feito da sensualidade dos corpos e da emotividade que cruza os sentimentos.

No entanto, em outros poemas da obra de João Miguel Fernandes Jorge a sensualidade e a emotividade surgem como que inseridas num entrecruzamento de mundos exteriores, geográficos ou históricos, convocadas por ritmos diversos, mas unificadas na sua intromissão fragmentária quer por uma temática, quer por núcleos lexicais em paralelismo recorrente.

Tal acontece, por exemplo, quando se trata de cenas ou paisagens povoadas de uma viagem, nas quais surge uma intensa pacificação, como se a travessia de territórios do percurso fizesse aligeirar, pela sua progressão contínua, o ver e o sentir das intensidades que só o todo do percurso recupera. Pensamos em *O Lugar do Poço*,²⁴ livro escrito e desenhado por de

²⁴ [1997]

João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes, e do qual pudémos ouvir pessoalmente contar a versão de génese que os autores quiseram que recebêssemos: os apontamentos paralelos, em poema e desenho, de uma viagem à Grécia, postos posteriormente em confronto.

Contudo, para além do contar do percurso geográfico, turístico, cultural e histórico - e como em todos os relatos de viagem - tomam relevo as pequenas cenas e as pequenas grandes vivências que foram observadas e sentidas casualmente mas que ficaram retidas na memória. A título de exemplo, alguns excertos de uma cena que imaginamos completada e ficcionada pela imaginação, tanto do poeta como do pintor:²⁵

XVIII

A um tempo tranquilos, violentos. Chegaram ao hotel ainda de dia e as diferenças obrigaram-me a fixá-los. O primeiro

num carro a cair de velho, coberto de ferrugem de um ror de noites ao relento; desajeitado no vestir, casaco tão desbotado como o automóvel e calças que se percebiam num fio, sapatos que não viam graxa há meses; idade não muito visível [...]

O outro, camisa azul-vivo - falo ainda de Kroisos e Aristodikus - e tudo era novo para uso pleno de um corpo poupado pela vida; excelente seria o carro.

[...] Mas ao cair da noite todos os pormenores se esbatiam, anulavam-se com os sapatos usados de Aristodikus; tudo submergiu no escuro os altos cimos do Parnaso [...]

²⁵ [1997:26,27]

[...] qualquer importância qualquer
dissemelhança se tornou igual ao abandono da noite:
sobre uma cadeira sobre uma cama no artifício do próprio
corpo, não houve mais o olhar do outro
a solidão abandonou-os. E
quem chegasse à varanda fronteira, segundos mais tarde,
nada distinguiria; na obscuridade somente a incandescência
dos cigarros quando se elevavam para se prenderem nos lábios e
desciam devagar, morosamente, com a dimensão de uma dracma
em fogo.

Este fragmento XVIII articula-se num conjunto de vinte e cinco, seguidos de um paralelismo, em desenho, das impressões, paisagens, cenas e referências culturais que se lêem e vêm como se se tratasse de um album de fotografias desenhado pela memória de uma viagem, no qual se incluem as associações e referências suscitadas pelas imagens, e vice-versa. cremos relevante o facto de, na obra de João Miguel Fernandes Jorge, a narratividade da lógica discursiva permitir estas como que sobreposições de planos, dos quais nunca está excluída uma vertente de intimismo lírico, nem quando predomina uma amálgama de quotidiano, pastiche, paródia e referência histórica e literária, como no poema «Capítulo XLIII», de *Crónica*:²⁶

COMO DOM JOHAM, FILHO DELREI DOM PEDRO
DE PORTUGAL, FOI FEITO MESTRE DAVIS

«Conto supor nele um espírito ávido mas prudente
ainda que levado pela afortuna da juventude.»
Inclinadas as cabeças, em sinal de assentimento,
correram a cidade dizendo

«Pretende-se contactar com rapaz, cerca
20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou
combóio 17.34, Cais do Sodré. Vestia blue
jeans, sapatos brancos desporto. Será fu-
turo rei.»

Distante podíamos ouvir versos do antifonário moç
árabe

Em poemas como este a narratividade instaura-se a partir de uma intertextualidade quase genológica que, simultaneamente, articula passado literário, passado colectivo e presente do quotidiano, o que requer uma dimensão de leitura que siga essa articulação entre vários planos culturais, vivenciais e temporais, e sem a qual a dimensão narrativa se perde. Contudo - e o poema acima transcrito é, ainda, disso exemplo - paisagens, personagens, cenas e efabulação nunca se aproximam do pensamento, da crítica ou da erudição, ditos acerca do visionado, sem que tragam a seu lado, com maior ou menor intensidade, um rasto de emoção que permanece, contaminando retroactivamente o poema, como sucede na terceira estrofe de «O mar de Okhotsk desagua na baía do Funchal», de *Não é Certo este Dizer*.²⁷

A porta grande abre sobre o mar
e demorou-se com sombras no diário
do seu rosto. Abriu o livro para
queimar um pouco a ruína das horas. E
deixou-se prender às frases de um postal
que, entre páginas, vinha. De um lado: a
imagem da velha ponte em madeira de Istambul. Do

²⁶ de 1977, in , in *Antologia Poética 1971-1994*; [1995:29].

outro lado: «na Ásia das cidades marítimas tenho
viajado com abandono e
algum apego. Não existem viagens sem que nos
percamos - acredita.»

A estrofe abre-se como se a «porta grande» fosse a cortina de um palco que desvenda um cenário sem limite, aberto «sobre o mar», que permite o encaixamento de viagens sem restrição de percurso físico ou mental, do «diário do seu rosto» à abertura do «livro», ao folhear das «páginas» onde se encontra o «postal» no qual a «imagem» é a última caixa a abrir. Esta sequência de acções que partem de objectos em encaixamento permite o fechamento do percurso inverso e a possibilidade de tudo reiniciar, numa ordem quase matemática de quem, estático, mas a preparar-se para a leitura, recebe notícias perdidas de um viajante que com cumplicidade lhe diz: «Não existem viagens sem que nos percamos - acredita».

Mesmo quando a efabulação se limita a ser quase como um quadro vivo secular, prestes a mover-se num cenário onde se pintam pensamento e emoção, como neste caso, a produção do imaginário torna-se intensa, tal como é intensa, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, a fixação de uma intencionalidade que privilegia sentimentos e emoções, entrecruzando referências, tal como planta que se enrosca no troco de uma árvore, redimensionando a sua história e emprestando-lhe a poética musicalidade dos sons do seu movimento cénico.

²⁷ De 1997, in *Funchal em Fundo*; [2002:29]

4. Al Berto

A narratividade na obra poética de Al Berto configura-se quase sempre a partir da centralização num Eu. Elementos como o espaço ou as personagens surgem representados e articulados em função do dizer pessoal e íntimo de uma subjectividade feita de decepção, de melancolia, de revolta, de desespero, de agonia, de doença ou de morte. Esta disforia conjunta gera como que uma voz coincidente, colectiva, única - a voz do Eu e a voz do mundo; a voz das coisas e a voz do corpo; a voz que se encena a si própria e ao suporte material que a rodeia; a voz que fala da sua concretização em escrita e das atmosferas que rodeiam o processo dessa escrita.

E o tempo rodeia todas essas vozes para depois as penetrar e logo se afastar, colaborando na configuração de um modo fragmentário de contar cuja dispersão é ainda amplificada pelo constante uso da metáfora e da metonímia, como no poema em sete momentos, intitulado «Regresso às Histórias Simples», de *Uma Existência de Papel*,²⁸ do qual citamos o seguinte fragmento:

2

o esplendor dos lábios deixa a noite
devassar o sorriso do rapaz onde pernoito

(é uma história simples)

aprisiono luas dentro da gaiola de água
fujo com o domador dos astros
pelos segredos do mar

²⁸ de 1985, em *O Medo* [1987:557 a 565]

a tinta dos limos manchou-lhe a embriaguez
nas mãos pararam os gestos e o receio de tocar
um deus
no peito rebentou o novelo de luzes
quando os sexos se derramaram

ainda guardo a gaiola de luas sossegadas
mas o domador de astros diluiu-se no instante
em que tudo se ofereceu e tudo se perdeu

(não disse que era uma história simples?)

Na verdade, a simplicidade desta «história» poderia ficar-se pelos dois primeiros versos do poema, como mote a ser ou não desenvolvido, pois a «história simples» ancora-se essencialmente no modo como toda ela acaba por se materializar no corpo das personagens que, por sua vez, sendo duas, vivem da memória do dizer de uma delas, ao qual se sobrepõe como que outro dizer paralelo, o da linguagem utilizada, que gera uma forte componente simbólica.

Aparentemente simples, também, a referência à «noite», às «luas» e ao «mar» como vago fundo cénico que, no entanto, se complexifica progressivamente e adquire uma dimensão espacial onírica através da particularização dos espaços onde a acção se desenrola («rapaz onde pernoito», «fujo com o domador de astros / pelos segredos do mar» ou «no peito rebentou um novelo de luzes»).

O espaço aparentemente aberto fecha-se pelo dizer desse mesmo espaço, pois a linguagem, em vez de apenas referir, como parece pretender, expande-se pelo alargamento simbólico da referência, dinamitando estelarmente a aparente linearidade. Este processo, em muitos outros

poemas de Al Berto, rege-se pela repetição de campos lexicais obsessivos e metamórficos, como o que tem como paradigma o corpo, num excerto de «O Homem Queimado por Dentro»,²⁹ em *O Anjo Mudo*.³⁰

Quando te ausentares destes campos de sarças, abrirei as
mãos onde teu corpo se incendiou - e espalharei no deserto
as cinzas do nosso destino. Porque a alma é ar e seda. Fumo.

Mas vem, vem pescar quando as neves derreterem.
Mergulha teus braços nus em meus olhos protegidos por duas
fileiras de cílios de aço. Vem, sob este céu de tormenta e de
altos abertos - vem, pescador coberto de ruivas escamas. Em
teus olhos meus dedos de vime contemplam os peixes mais
tristes do mundo.

Levanta-se o vento e passa. Tua cabeça adormecida
põe-se a brilhar. À tua volta, um halo de penumbra onde a
minha mão entra vagarosamente, suplicando-te um gesto ou
um nome.

E dizes-me: quando era criança morria muito.

Na solidão e na ausência, o corpo amante, o corpo amado e o lugar
identificam-se, apesar das referências a uma geografia exterior ao corpo: os
«campos de sarças» e o «deserto», tanto pela sua dimensão mística como
porque surgem conotados com «as cinzas» do destino e com a «alma» de
«ar e seda», corporizam-se na nudez da pele, no «deserto» dos corpos ou na
aspereza táctil dos sexos.

²⁹ de 1992.

³⁰ [2000:150]

Toda a cena se ancora na invocação desses corpos, da sua história e da saudade dessa história, num «halo de penumbra» entre a visão lembrada da suavidade branda da neve a derreter e, no pólo oposto, a aguda perfuração do tormento dos «cílios de aço». A ausência e a sua presentificação pela memória corporizam-se no corpo sofredor, pelas mãos, pelos braços, pelos olhos, pelos dedos, pela «cabeça adormecida». Assim a obsessão lexical acompanha um olhar sobre o corpo que sustenta a dimensão onírica de uma melancólica saudade, intensamente lírica, que acompanha o contar e que nem o grafismo da prosa consegue minimizar.

O sentimento de desencanto, a mágoa ou a dor de uma ausência aliam-se, por vezes, na obra de Al Berto, à convocação da pureza da infância ou à manifestação de uma aliança com a natureza pura e deserta ou, ainda, a uma forte vivência empática com a arte, sobretudo a pintura, como no poema «Paul Klee e o Peixe de Lume», de *Três Pinturas a Óleo sobre Tela*.³¹

se repentinamente
a infância me doesse a meio da oceânica noite
no espelho de rubra água cercada pela treva
onde nenhum rosto ousa reflectir-se brilharia
o minúsculo peixe de lume
e na obscuridade púrpura sua cabeça de ouro
incendiaria o transparente interior das anémonas

as escamas de jade fulgurando
simulam um sol em cada sonho
vibra um búzio triste uma alga ou um peixe como este
cresce a partir do centro rubro da tela
acende e apaga o distante pulsar da infância

acordo em sobressalto
deparo com a subtil inteligência do peixe

³¹ in *O Medo*; [2000:491]

imobilizado na magia barata dum bilhete postal
sei que está numa galeria de arte em hamburgo
deixa-se consumir pelo tempo
e pelo olhar dalgum visitante furtivo sonhador

A minuciosa descrição do quadro de Klee não se limita a um procedimento ekphrástico numa tentativa de representação do não-representável na visão pictórica da mente dos seus leitores. O termo técnico ekphrasis, tal como na Antiguidade os professores de retórica o definiam, designava os processos de uma descrição viva e completa que tinha como objectivo trazer, perante a visão mental do ouvinte, pessoas, lugares ou acontecimentos. A ekphrasis disseminada na linguagem do poema surge como milagre e miragem: milagre por a linguagem conseguir traçar aquilo que parece ser o instante em que a visão se deteve; miragem porque a ilusão dessa visão se redimensiona no eclodir da cristalização sugerida pelas vertentes descritiva e surrealizante configuradas pelas palavras do poema.

No entanto, neste poema de Al Berto entrecruza-se também uma visão metamórfica de tudo o que, no quadro, convoca o brilho intermitente e estelar da infância. O próprio divagar a partir dos elementos pictóricos que, na última estrofe, se desvenda como uma reprodução do quadro num postal, não lhe corta a magia, antes possibilita uma identificação final com o sujeito que penetrou, movimentou e reencenou o quadro de Klee, introduzindo nele uma ideal infância, introduzindo-se nele metamorficamente e deixando-se, também, «consumir pelo tempo / e pelo olhar de algum furtivo sonhador», identificando o seu destino com o da arte.

O processo metamórfico surge em primeiro plano na poesia de Al Berto, como recurso conciliador do lírico e do narrativo, mesmo quando a temática se aproxima parcialmente do trivial quotidiano, o que acontece no

longo poema «Carta da Árvore Triste»,³² de *Três Cartas da Memória das Índias*.³³

ajeitas o roupão para cobrires o peito desarrumado
depois
com a chávena de café na mão mexendo o açúcar
arrastando os chinelos de borracha virás até aqui
onde encontrarás esta carta

escrevo-te enquanto não amanhece
a morte desperta em mim uma planta carnívora
o mundo parece despedaçar-se pelos desertos do meu
delírio

pântano de lodo entre a pele da noite e a manhã
espaço de penumbra e de incertezas

mudámos de morada sempre que foi preciso recomeçar
vivíamos como nómadas sem nunca nos habituarmos
à cidade

mas nada disto chegou para nos entendermos
o tempo transformou-se num relógio de argila
tudo esqueci dessas derivas
e pelo corpo dos nossos desencontros diluíram-se
os sonhos

a verdade é que nunca teria conseguido escrever-te
sob o peso da luz do dia
a claridade amputar-me-ia todo o desejo
cegar-me-ia
tentaria cicatrizar as feridas reabertas pela noite
sou frágil planta nocturna e triste
o sol ter-me-ia sido fatal
conduzir-me-ia ao entorpecimento da memória

³² [2000: 431 a 442]

³³ de 1985, in *O Medo*; [2000: 429 a 466]

A «Carta» prossegue com similar jogo de alternâncias, ora lembrando, prevendo e contando um quotidiano banal, com os seus pormenores por vezes comezinhos, ora centrando-se nos afectos do seu emissor, como se, por momentos, esquecesse que escrevia para um destinatário e desse livre curso à expansão das suas angústias numa «penumbra de incertezas» que permite a congregação de mundos íntimos secretos e de mundos exteriores envolventes. Deste modo se vão reconstruindo, em alternância, cenas da vida doméstica e expressões vivas de sentimentos confessados.

Contudo, o poema mostra-se dominado pela narrativa da interioridade, porque o aparente solilóquio de um diálogo cujo destinatário, ausente, não pode retorquir - característica do epistolar -, tem aqui a função de relevar a vertente confessionalista. É, justamente, pela permissividade desta vertente confessional («a morte desperta em mim uma planta carnívora», «o tempo tornou-se num relógio de argila», «sou frágil planta nocturna e triste») que na «Carta» se introduz o desvario surrealizante que acompanha a confissão.

Este procedimento enunciativo duplo, que alia o autobiográfico ao onírico encontra-se, aliado ao contar do próprio processo da escrita, no diário «O Medo».³⁴ Apesar de duplamente fragmentado, quer pela tripartição temporal (1982, 1984 e 1985) quer pelas elisões da temporalidade diarística, cremos poder considerar uma unificação, por um lado pelo duplo encadeamento narrativo dos factos contados (o olhar quotidiano sobre a solidão e as memórias, contrapondo-se à história da evolução do próprio acto de escrita do diário) e, por outro lado, pela retroactividade com que se continuam ou completam cenas anteriormente esboçadas e que haviam sido interrompidas. Contudo, estas duas dimensões narrativas são ainda, ao longo de «O Medo», perturbadas por apartes

³⁴ [2000:259 a 276; 399 a 426; 469 a 478]

oníricos surrealizantes que dificultam, pela sua interferência constante, a conciliação do narrar das duas histórias paralelas.

Aliás, estas três dimensões apresentam-se logo no início do Diário:³⁵

(1982)

16 de maio

esqueço-me de tudo, por isso escrevo. Longe do terror ao sismo inesperado das estrelas, escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo se apagará do papel no momento da minha morte.

levanto-me da cama, arrasto-me até à janela. O mar talvez se aviste dali. Mas o mar só se torna nítido quando sonho, não se consegue avistar da janela. Volto a deitar-me.

o mar, o dos sonhos, depositou sal luminoso nos cantos da casa, formando desérticas paisagens onde queimo os dedos, o tacto, vagorosamente. Nos corredores já não é possível encontrar sinais de passos nem de facas pelas paredes. Silêncio, apenas o silêncio com gumes de luz atravessa o silêncio da casa.

As primeiras frases quase constituem um resumo dos eventos que constituirão a diegese, em alternância, do Diário, desde a centralização no tempo presente da escrita ao preconizar de um fim que coincidirá com a morte do escritor. Seguidamente, surge o contar do dia-a-dia na casa, que indicia a nostalgia, o fechamento, a privação de um espaço de convívio humano, tal como anuncia o refúgio num mundo onírico que se desenrola paralelamente à escrita e à vivência quotidiana. A frase charneira desta articulação - «Mas o mar só se torna nítido quando sonho» - permite a

³⁵ [2000:261, 262]

passagem para um mundo no qual o vivido e o imaginado se interpenetram e confundem.

Estes níveis da narração fazem-se acompanhar de procedimentos enunciativos diversos, com diversos usos da linguagem, mas não deixam nunca de manter pontos de contacto temáticos que os aproximam como enunciados do mesmo Diário. As estrelas, o terror e a morte; o mar, a penumbra e o silêncio; a casa, a paisagem longínqua e o corpo são *leitmotiven* desenhando núcleos lexicais que, por sua vez, sustentam toda a harmonia discursiva.

Por vezes, um desdobramento do narrador (em segunda e terceira pessoas do singular ou primeira do plural) parece fazer oscilar por momentos a harmonia conferida pela pessoalidade à fragmentaridade diarística e narrativa, como nos excertos seguintes, de 1982:³⁶

25 de maio

quase me esqueci de que não estou sozinho. toco ao de leve o rosto de M., o coração deixa de sangrar. olho-o dormir a meu lado, longe da minha insónia. ergo-me para o vácuo que nos envolve e chamo por mim. [...]

28 de maio

o mar, vivemos frente ao mar. aqui nos mantemos precariamente vivos. sem fascínio, sem projectos, sem esperança, amamo-nos.

a noite incendeia o lado esquivo do coração, ouço-me atentamente, como se morresse. regresso a casa e à página em branco.

³⁶ [2000:267]

A momentânea certeza da presença de outra personagem é constantemente posta em causa pela intromissão da linguagem simbólica que, liricamente («Ergo-me para o vácuo que nos envolve»), questiona a referencialidade acabada de afirmar («toco ao de leve o rosto de M.»). A esta ambiguidade segue-se, geralmente, uma referência à escrita («regresso a casa e à página em branco»), como se a referencialidade em relação às pessoas e coisas fosse imaginada e apenas a página branca da escrita constituísse a verdadeira referência à factualidade, como é afirmado quase no fim do Diário:

(1985)

20 de Janeiro

escrever é um modo falsamente inofensivo de nos suicidarmos. um dia esquece-se tudo, escrevemo-nos. no fundo, sou um homem sentado, a escrever, num recanto inacessível do meu próprio corpo.

13 de abril

o homem fecha a janela, acende a luz, abre o caderno de notas e escreve: *são três os poemas que não ousarei escrever...*

Três poemas ou três fragmentos de um diário...Assim o corpo e a escrita se fundem em narrador e acção, e se amalgama a motricidade dos factos narrados, ao mesmo tempo que é veiculado o lirismo constante que percorre o Diário. Assim desenham os mundos representados uma dupla dimensão simbólica: a de um texto que finge contar o percurso de uma escrita e a de uma ficção poética da escrita, ou do «Medo» de escrever: «*são três os poemas que não ousarei escrever...*»

TRÊS POETAS MADEIRENSES

5. José Agostinho Baptista

Nostálgica viagem da lembrança ou melancólica peregrinação pelos lugares da memória, a poesia de José Agostinho Baptista conta, em episódios vários e em diversa dimensão narrativa, o exílio de um sujeito em si mesmo, corpo e mente desdobrados em múltiplas variantes que sacralizam o sonho, o devaneio e os vestígios do passado, proporcionando a enunciação de representações essencialmente em função da ausência.

A perseguição constante do ausente ou do idealizado, centrada no sujeito, leva à construção imaginária de lugares desconhecidos, exóticos ou distantes, mas também a um certo fantasiar das recordações dos lugares da infância, e que, nos primeiros anos de escrita de José Agostinho Baptista, aludiam, por vezes, a uma dimensão civilizacional, mais com mágoa que com crítica, como no poema «Pela estrada fora Jack»,³⁷ de *Deste Lado Onde*.³⁸

³⁷ de 1976, in *Biografia*

Caminhavas na tua américa de sorriso podre
san francisco san diego san josé
pela estrada fora

pela estrada fora das tuas cidades irreais
suando o sangue da *Terra Prometida*

caminhavas e eu crescia.

também atravessei o atlântico jack
mas enjoiei palavra que enjoiei loucamente

em funchal city dei longos passeios solitários
viajei em velhos cargueiros para o sonho
e durante vinte anos esperei o outono.

oh crepúsculos lentos onde me suicidei no verão
enquanto no mundo aldeias e aldeias eram
devoradas pelo fogo yankee.

sabias jack?

As referências à emigração ou à guerra do Vietname não conseguem sufocar a solidão («em funchal city dei longos passeios solitários»), as viagens para o sonho («viajei em velhos cargueiros para o sonho»), o lento e contínuo desespero («crepúsculos lentos onde me suicidei no verão»), a comunhão com a indizibilidade do tempo nomeado («e durante vinte anos esperei o outono») e a identificação com a personagem que se conta e se interpela («também atravessei o atlântico», «sabias jack?»)

³⁸ [2000:12,13]; versão revista e actualizada.

Vivências e lugares, memórias e invenções confundem-se, identificam-se ou metamorfoseiam-se no espaço do desejo de preenchimento da solidão e do fechamento quase autista que ritma regular e lentamente a musicalidade dos seus poemas. Mas também transparece, ocasionalmente, uma autoconsciência da ficcionalidade narrativa, nomeando-se com lucidez, como no próprio título do poema «Romance», de *Deste Lado Onde*.³⁹

tudo começou como começam as chuvas e os meses quentes,
com o parto das mulheres e animais tristes, a luz do archote e
do dia, o tempo da prece e da vindima.

era aí que o coração crescia, oprimido pelas invernias,
obsessivo no silêncio e na doença;

entretanto, a casa acumulando presságios e ruínas, guardava
o acaso e o medo de uma aldeia ameaçada.

então, junto ao litoral a minha vida senta-se, desabrigada e
fria, com o vento frio de outubro
e o frio dos companheiros mortos.

As primeiras estrofes do poema parecem sugerir uma dimensão narrativa que se manifesta desde as primeiras palavras com que se pode iniciar uma história («tudo começou») passando pela descrição da aldeia e seus habitantes, da época do ano e do ambiente da casa. No entanto, a segunda estrofe indicia já uma intromissão camuflada do Eu lírico («era aí que o coração crescia») e que se vai alargando ao longo do poema em detrimento da clareza do fio condutor dos acontecimentos, porque estes são

³⁹ [2000:57]

subvertidos pela sua identificação com o sujeito e pela identificação deste com os espaços.

Na última estrofe, esta identificação parece quase desaparecer para dar lugar a uma dimensão espiritual e imagética que funde novamente sujeito, cenário e personagens, através da metonímia («a minha vida senta-se»). Assim, os elementos que marcam o distanciamento entre factual e ficcional vão acentuando essa distância, tornando-se mais próximos da interioridade da imaginação e da memória.

Em muitos poemas de José Agostinho Baptista delineia-se esta transfiguração de paisagens, personagens, objectos e tempos, pois a obsessão de povoar a solidão com a lembrança só é possível contando-a com a intromissão de um imaginário muito íntimo e pessoal. É, talvez, por isso, que os livros deste poeta possuem uma linha de continuidade temática que permite ler as sequências de poemas (ou, até, toda a sua obra) como se de um longo poema se tratasse. O livro *O Último Romântico*⁴⁰ é um claro exemplo do contínuo narrativo proporcionado por esta articulação implícita, a propósito da qual citaremos quatro estrofes:⁴¹

Estrangeiro lembra-te daqueles barcos esquecidos no sonho,
nessa baía de quando eras jovem, com
os seus afluentes e a lira;
não digas nada;
detém-te como quem chega,
segue como quem vem pela estrada que corre
ao lado do mar,
com o cais de pedra e lodo,
com a saudade das horas de sal e profecia -
feliz aquele cujo coração dezembro não há-de
habitar

⁴⁰ de 1981, em *Biografia*. [2000:129 a 190]

⁴¹ [2000:137, 149, 150]

Como eu
na sua cama de lençóis volúveis
demorando o beijo, o lume,
descendo, indo, subindo entre
cabelos, pele, seios de delicada
idade,
apetite de mel, esparso aroma de canela
e mirra,
penetrante cadência, de fora para dentro,
ferozmente.

Como eu, naquele outono em Tamaulipas,
hás-de ouvir as rudes notas da canção do
Golfo, esse visível ardor vulcânico,
esse ardoroso canto,
tangíveis cordas de tangível arte,
altíssimas chamas na cratera fumegante -
como se tudo,
melodia e ritmo, devota serenidade de
quem se morre, ardendo ardesse

Assim da vida se conta e decide.

As aves e os tocadores de harpa, a Índia e o México, homens do mar e árvores da terra, Delfos e Esmirna, rios e pampas, idas e regressos, corpos e aromas, Granada e Babilónia, seios, pele e canela, orquídeas e gladiólos, vozes, luzes e corpos, harmonias de liras e silêncios, sempre rumando a sul... Dispersam-se as personagens, as cenas, os lugares e os tempos para se reunirem numa só entidade lírica que finge dirigir-se a um «Estrangeiro».

Este fingimento é, afinal, um subterfúgio para melhor dizer a interioridade e a imaginação, para povoar este longo poema de um simbolismo que parece reescrito pela memória dos lugares e do imaginário

da infância tanto como pela imaginação descritiva de lugares com referência factual, mas transpostos para o sonho infantil de quem nunca os visitou e que, por isso mesmo, os instala, acima de tudo, na sua alma.

Em outros livros a articulação narrativa é mais explícita, embora se mantenha, por exemplo, uma referência à mulher e ao amor que se não identifica espacial ou temporalmente porque ambos se identificam com o próprio sujeito e com ele se confundem, tanto como os próprios lugares. Tal acontece, de modo mais evidente nos textos *Morrer no Sul*⁴² e *Jeremias o Louco*,⁴³ este último um longo poema narrativo em trinta e um poemas ou cantos. Abordaremos, destes, algumas estrofes,⁴⁴ a título exemplificativo do modo como neles se configura a narratividade:

eu jeremias
criador dos céus e infernos, do vale e do
prado e do delta além,
da sagrada loucura, da verdade e da história
também,
aqui sou.

bem aventurado seja o meu nome,
o azul do mediterrâneo e o crepúsculo da riviera,

bem aventurados sejam os dias de cólera,
o homem do mar, o guerreiro maia e os adoradores
de alá.

Logo neste primeiro poema de *Jeremias o Louco* começa a delinear-se a ambiguidade entre um narrador-personagem-sujeito lírico que se assume

⁴² [1983]

⁴³ [1978]

como «jeremias», com fortes referências ao profeta bíblico mas possuidor de incongruências delirantes em relação a este, como a identificação com Deus («eu jeremias / criador dos céus e infernos») mas também criador «da verdade e da história» e complacente para com as diversas religiões e personalidades a elas ligadas («bem aventurados [...] o guerreiro maia e os adoradores / de alá», «venha a mim madalena e judas e caim»).

Ao longo do poema, as vozes dos narradores situam-se em alternância, ora sendo narrador- personagem «jeremias», ora surgindo um narrador não interveniente, ora surgindo um narrador que se assume como entidade na primeira pessoa do singular e que tanto pode corresponder a «jeremias» como a um narrador-sujeito lírico dele independente, como, ainda, a uma junção dos dois na mesma entidade narradora. Vejamos um excerto no qual se verificam algumas destas hipóteses:

ele não voltou.

decorreram anos e a amendoeira não dará flor.

talvez o cão aí continue,
ao longo de sucessivas noites de vigília,
farejando a ausência,
o lugar vago

quando jeremias irrompeu na cidade,
pela encosta que se estende a leste,

dir-se-ia que só o silêncio respirava através de
tudo

⁴⁴ [2000:63, 75, 91]

quando invadi a metrópole todos me apedrejaram

eu vinha só.

para trás para sempre deixara uma ilha, o quintal em declive,
as vinhas que desciam a encosta
uma era de excessivo silêncio [...]

durante séculos viajei entre o ártico e o trópico,
decifrando o mistério de estranhos dialectos,
consultando as profanas escrituras, testamentos e
exercícios sobre a loucura

A transição da terceira pessoa para a primeira, que deveria corresponder a diferentes narradores, é anulada pelo assumir indiferente de acções por parte de um e de outro, o que, se fosse respeitada a verosimilhança lógica da representação ficcional, não deveria confundir-se. De notar, ainda, que este imiscuir da ambiguidade da voz que assume o contar da história acontece em momentos nos quais a intervenção confessional de memórias pessoais, aliada a uma intensificação de musicalidade, confere, pontualmente, mais ampla dimensão lírica ao poema.

Refira-se ainda que, nas últimas estrofes deste longo poema, se exhibe e se desvenda uma tripla instância narrativa, assumida por uma mulher, um homem e a «loucura de jeremias», numa conjugação de identificação e de explicação da história contada que remete a leitura para o início do poema:

amei-te quanto pude
sobre a terra dos antepassados,
sobre o olhar ferido da águia azteca,
sobrevoadando
o tempo alto e azul,
atenta sobretudo à loucura de jeremias,
o homem que sou.

tudo aconteceu assim,
invariavelmente na planície sufocante e na pura
neve dos sonhos,
na penumbra das tardes do Pacífico e no Golfo
onde renunciámos à paixão e à vida.

conheci-te
quando eras apenas o viajante sem nome
a rapariga admirável de veracruz.

A conjugação de identificações, aparentemente explicativa de uma unidade, mais não faz, afinal, que remeter o leitor para o desejo de descoberta de uma nova leitura. Muitos dos livros e até dos poemas de José Agostinho Baptista terminam com a abertura desta possibilidade circular que remete para um tempo e um espaço anteriores, por vezes ancestrais, misturando e sobrepondo memórias e referências que tanto se aproximam da factualidade como se afastam para o plano delirante da imaginação.

Talvez por isso, também, a sensualidade dos ambientes se sobreponha à corporalidade, ou mesmo, por vezes, à narratividade, como no poema «Travessa de São Filipe», de *Canções da Terra Distante*, do qual transcrevemos algumas estrofes:⁴⁵

Retive o gosto das tâmaras e do fruto do paraíso.
Amei em frente uma cabeleira de trigo errante e
na sua dourada exaltação
os metais que refulgiam.
Era uma cabeleira ondulando. Eram velas ondulando
na pequena alegria.

⁴⁵ [1994:11 a 14]

Crescia-se com os gerânios, ao abandono.

As manhãs repetem os sintomas da doença.
Mal respiro, e o pólen faz-me enlouquecer.
Um pássaro de papel cai junto à janela.
A avó sobressalta-se.

Agora chove nas abacates e nos arazós.
Chove por dentro, diluvianamente,
para sempre.
A ternura escava a sua morada subterrânea.
Oculto as minhas nascentes.

Dizem que hei-de ser homem mas o meu sonho é
uma obsessão de mastros e linhas de água.
Eu era um rapaz muito cedo na primavera.

Os elementos que pertencem à paisagem adquirem, neste poema, uma sensualidade ou um erotismo conferidos pela sua interioridade e apropriação por parte do sujeito («Retive o gosto das tâmaras e do fruto do paraíso. / Amei em frente uma cabeleira de trigo errante», «Era uma cabeleira ondulando. Eram velas ondulando»), e até os sentimentos e desejos são possuídos por um devaneio sensual («Chove por dentro, diluvianamente», «A ternura escava a sua morada subterrânea», «o meu sonho é / uma obsessão de mastros e linhas de água»).

A perseguição da sensualidade pura da infância alia-se, na poesia de José Agostinho Baptista, à redescoberta imaginada dos sonhos longínquos, ao visionarismo dos lugares exóticos desejados, às imagens constantes de mar e ilha, às variantes quase místicas que preenchem o narrar obsessivo da solidão do exilado. É esta sensualidade quase cósmica que confere à sua

poesia a constância do ritmo doce do retorno ao berço, pela musicalidade intensa do poema e pela magia encantatória da palavra.

6. Carlos Nogueira Fino

A poesia de Carlos Nogueira Fino caracteriza-se de forma marcante pela continuidade e pela complementaridade semântico-formal dos seus poemas, o que, tal como acontecia com a escrita de José Agostinho Baptista, nos leva a poder ler cada livro como um longo poema, que por sua vez se pode prolongar no livro seguinte, perfazendo aos poucos uma construção una a partir dos diversos fragmentos, ou poemas, que se movem num universo estético e poético familiar. Vejamos alguns excertos de *Arco e Promontório*:⁴⁶

contra o poema o ventre
e buliçosa a terra
propagando
o gérmen do teu rosto
à lava do silêncio
de onde as tuas sílabas regressam
claras
sob os dedos

penso vertiginosamente no teu corpo
na sôfrega emoção da lâmina
nas veias que a penumbra invade sem que tu

⁴⁶ [1997:15., 33, 79]

resistas
nos flancos ondeantes onde o olhar
se rompe
e penso intensamente na metamorfose
a acontecer nos signos do meu corpo
o vértice do chão onde interrompes
o curso do meu nome
com a tua pura presença inacabada

o fogo no meu pulso
como um lírio

imagina que pairas
rente ao solo as sílabas o rumor
das pálpebras
as pétalas da íris
e o teu nome desliza pelas folhas
até me perfurar a carne
pelos ramos

o delicado musgo
da memória
é a matéria-prima
do teu rosto

A continuidade semântico-formal que enforma a narratividade do poema é-nos evidenciada, entre outros recursos, pela concatenação possível dos verbos, nas diversas pessoas e tempos que assumem e que dimensionam a progressão de acções de um narrar. Encontramos, assim, nos excertos transcritos, o seguinte percurso: «propagando», «regressam», «penso», «resistas», «rompe», «penso», «acontecer», «imaginas», «pairas», «desliza», «perfurar». A maioria destas formas verbais não veicula, habitualmente, acções concretas e palpáveis, no entanto a sua contextualização nos versos

proporciona uma concretude imagética apoiada pela metonímia, pela metamorfose e pela corporização do mundo exterior («[...] a terra / propagando / o gérmen do teu rosto», «[...]as tuas sílabas regressam / claras / sob os dedos», «o rumor / das pálpebras / as pétalas da íris», «flancos ondeantes onde o olhar / se rompe», «o teu nome desliza pelas folhas / até me perfurar a carne»), o que dimensiona obsessivamente o narrar metamórfico de uma interioridade como, aliás, é dito no próprio poema: «e penso intensamente na metamorfose / a acontecer nos signos do meu corpo».

Não deixa de ser relevante o facto de os últimos verbos que surgem neste conjunto de poemas de *Arco e Promontório* serem: «compreendo», «[por isso] te conheço», «chegamos», «sabemos», «havemos [de aprender o tempo / simultâneo]». É que o suporte da enumeração de acções, dada pelos verbos, constitui o principal apoio das cenas a narrar, das paisagens a descrever, das personagens a configurar, como que a trama ou o suporte do enredo de uma história que podia ser uma história de amor, uma história do pensamento ou uma história do mundo, na qual se manifesta a queda de um arco lento e aberto, desde o promontório da terra, do amor, do pensamento, da memória ou da escrita, até uma temporalidade indefinida no último versos do último poema: «por isso te revelo estas coisas / lentamente».

História de amor, memórias da infância ou descrição de uma cena caseira, a intromissão do surreal metonímico está sempre presente, impregnando os poemas, com maior ou menor força, de sonho, de imaginação, mas também de uma corporalidade que dialoga tanto com a musicalidade lenta e suave como com a liberdade formal do poema, o que se pode verificar na série de textos que compõe *O Deus Familiar*,⁴⁷ do qual transcrevemos algumas estrofes de um poema:

⁴⁷ [2001:65]

poema das noites de chuva

não sei o que te diga desta chuva
que bate na janela
e faz pulsar cá deste lado
a salvo
os pulsos dilatados
e respirar a pele um brilho sonolento

as minhas mãos no rosto são de pedra macia
dessa mesmíssima que a água
impaciente
escava desde sempre

mas desta chuva
o que é que posso dizer-te

bem vês
o que me lembra a chuva
é este som de coisas enxutas para cá dos vidros
um sussurrar de lã e meias grossas
e as pernas enroscadas nos sofás

O universo poético de Carlos Nogueira Fino, quer seja familiar e vivencial, quer seja ancestral e mítico, adquire uma dimensão de história sentimental e sensualmente vivida - uma história surgida de um vago e longínquo passado universal, mas transmitida pela memória palpável de um corpo que, por vezes, veicula, simultaneamente, sentidos, memórias e

natureza, como podemos encontrar na sequência numerada dos 55 poemas que constituem *(pre)meditação*,⁴⁸ dos quais seleccionámos os seguintes:

1

não devia falar-vos destes gritos
que me abrem súbitos caminhos através da carne
nem talvez destes braços que se precipitam nas águas
mas apenas dos muros
de pedras e raízes sobre as margens diáfanas
que separam as coisas

não devia falar-vos dos pássaros
nem do seu modo oblíquo de descer nas palavras
nem da nesga de azul a teimar do húmus
um último diadema de esperança

mas do verde perpétuo da floresta imóvel
onde crescem as vozes
e rebentam as chagas

olhai
o crescimento
o medrar do sono mais que o florir das lâmpadas
os pássaros emboscados na alma das crianças
as máquinas a tecer as máquinas o ardor
as cicatrizes

Logo nestas primeiras estrofes se reconhece uma proposta de temática que se desdobra em civilizacional e natural, avançando da quase justificação negada do contar («não devia falar-vos destes gritos») para um apelo ao

⁴⁸ [1992:9, 33, 107]

olhar («olhai / o crescimento»), sempre «entre os ímpetos e os muros».⁴⁹ Esta partilha entre a falsa hesitação do contador e o apelo à visão e atenção do ouvinte mantém-se ao longo de todos os poemas e sustenta a dimensão do inefável e do onírico, dada pelas metamorfoses do corpo em natureza e cenário, mesmo quando das emoções, da mulher ou do amor se trata:

13

os olhos
e as pirâmides dos olhos

plenamente me acolhes sem que um gesto
edifique círculos concêntricos nas águas

e aqui te afago na cintilação dos peixes
a redondez do mar
sob as árvores obscuras

e assim fluente como os frutos te aceito
dividida
entre os ímpetos e os muros
sobre os anéis do abrir da claridade

A manifesta sensualidade que acompanha, em geral, a escrita de Carlos Nogueira Fino, adquire nestas estrofes uma forte aliança de onirismo e sexualidade, que se manifesta regularmente em episódios encaixados ao longo da série de poemas, alternando com o apelo constante, e quase místico, à sensibilidade do olhar do leitor para as contradições do mundo que o rodeia, mantendo-se em crescendo até à exortação, no final do texto:

⁴⁹ [1992:33]

tomai de mim esta espada e esta árvore
 e a contracção dos olhos antes de explodirem
 paixão e sapiência
 e a compreensão dos frutos
 perfeitos na ampla trajectória
 que os dá e que os recolhe

e o meu peito este chão
 de plasma e nebulosa

tomai de mim
 esta palavra que se busca a si mesma
 no espaço onde o solo e os astros se equilibram

Não encontramos nunca, como apoio cénico da narratividade, a representação clássica do sujeito rodeado pela natureza, nem, como no romantismo, o sujeito que representa o objecto e se projecta sentimental ou sensualmente na natureza. Encontramos, sim, uma bem actual recuperação desses valores, conseguida por um efeito muito especial de conotações dadas pela interpenetração quase sexual do corpo do sujeito e da natureza, do corpo do sujeito e do tempo, do corpo do sujeito e da escrita. Estas simbioses são veiculadas ao leitor por processos metonímicos e metamórficos, dos quais não é excluído, como se verifica pela última estrofe transcrita, um processo metalinguístico de evidenciação da própria escrita.

As referências à escrita podem, contudo, encontrar-se com maior recorrência em *Segundo Livro de Ishtar*,⁵⁰ devido à forte intertextualidade nele existente, visto que nele se nomeiam personagens e se reconhecem episódios da epopeia de Gilgamesh. Conjunto de 36 poemas, ou cantos,

⁵⁰ [1994]

neste *Segundo Livro de Ishtar*, Carlos Nogueira Fino redimensiona a história, o mito e a história do mito de Gilgamesh pela abordagem da figura da leviana deusa Ishtar e pelo relevo dado a Uruk, nome de rei e cidade que baptizou a época em que apareceu a escrita. Uma sensibilidade amplificadora do fragmentário sobrepõe-se a qualquer dimensão tautológica, e o texto recriado surge como um corpo intimamente ligado ao passado e ao presente, num endomorfismo quase orgânico.⁵¹

1

sobre o amor apetrecho uma certa noite
no furor do poema uma furtiva sombra
pela cegueira adentro e penso uruk
a desmedida
mil vezes arrancando o próprio coração
pelos cabelos

sobre o amor enxerto no teu sexo
uma haste de sílex
antes da cólera transbordar do seu arnês
de púrpura
e inundar uruk
a dissipada
com o incêndio das suas mil enigmáticas lâmpadas
brandamente
loucas

sobre o amor o meu hausto e as concêntricas arqueações
dos flancos
uruk é onde o sal se transfigura na mudez violenta
dos antigos nomes
irrespirável ar exterior
que sobe até ao sangue

⁵¹ [1994:7]

A cidade, a sombra de Ishtar, o amor e o corpo da escrita surgem, logo neste primeiro poema, em simultâneo e como que em hibridismo, na introdução a uma história onde o gosto salgado da sabedoria do presente «se transfigura na mudez violenta / dos antigos nomes». Ishtar, deusa e cidade, deusa e mulher, e Uruk, rei e deus no tempo em que começou a era da escrita, confundem-se na voz actual do poema. A voz lírica do contador de histórias não evita, na voz escondida de outro poeta, a palavra antiga de Gilgamesh, o herói, unificado o dizer pela desconstrução da armadilha dessa voz - a voz de um texto de ontem que rola em declive até à contemporaneidade onírica da sua reavistagem, mais evidente nas referências directas a Ishtar:⁵²

5

ishtar
a das sete mil lanças
partilha a minha tenda e o meu vinho

quando me aceita no seu ventre aplaca as lunações
da ira
desenha-me nas faces
as insígnias da guerra

8

ishtar era uma rocha transformada em fonte
às vezes usava a minha vara para entontecer as águas às
vezes dilatava as veias sobre um ventre aflito

e assim eu triturava as areias no grande maquinismo do poema

⁵² [1994:11, 14]

Ishtar, feita mulher, mas com atributos de herói e divindade («a das sete mil lanças», «uma rocha transformada em fonte», «abre o seu corpo aos múltiplos caminhos»), contribui para marcar na actualidade do poema o peso das lendas do imaginário colectivo. Por isso, na composição do universo lírico e, por vezes, dramático, deste longo poema, encontra-se um entrelaçar do contador e da personagem contada, do cenário com o corpo, do passado com o presente, numa conjugação íntima com o onírico, o que torna dificilmente isoláveis tempo de memória literária e tempo de escrita, aliás referidos no próprio poema.⁵³

28

e há um espaço comum
e o espaço interminável do poema

e escrevo com os utensílios de gilgamesh
esta revelação de caducidade da arqueologia

Pouco a pouco, ao aproximar-se o fim do texto, contador de histórias, narrador e sujeito lírico tendem para uma unificação, como que numa mística, fantástica e metamórfica delineação progressiva da natureza, do tempo, da escrita, do corpo e da lenda.⁵⁴

35

assisto ao funeral de gilgamesh
do meu corpo de pássaro

⁵³ [1994:34, 36]

⁵⁴ [1994:41]

e sou já gilgamesh o despojado
o fumo do silêncio ainda
raso.

Tal como os adivinhos da antiga Babilónia, a poesia de Carlos Nogueira Fino possui o raro segredo da crença na eterna recriação dos corpos e dos sentimentos, das sensações e das emotividades, das vivências e dos sonhos, do passado e do presente, mas sempre redimensionadas e desenhadas na sensualidade de um corpo-natureza, sempre presente nos seus poemas, através de uma dimensão narrativa que revivifica a tradicional relação lírica: *eu, tu, o amor e o mundo*. Se tivéssemos que limitar-nos a explicar a sua poesia numa só frase, diríamos, talvez, que ela conta a sensualidade musical do corpo sem tempo das metamorfoses.

7. José Tolentino Mendonça

Talvez o mais shâmane dos poetas por nós escolhidos, pela forte e marcada espiritualidade que acompanha a sua obra, José Tolentino Mendonça escreve uma poesia na qual o sujeito mantém um estatuto de elemento intermédio entre o divino e o mundo, mas quase sempre perspectivado através de uma voz que se eleva numa pergunta, numa procura. Este questionamento pode ter origem tanto na evocação de uma personagem ou episódio bíblico como no contar das recordações da pureza perdida da infância quase imaculada como, ainda, na interrogação acerca

dos episódios da vida quotidiana, o que acontece no poema «Travessa da Infância», de *Os Dias Contados*:⁵⁵

Quietos fazemos as grandes viagens
tu sabes
só a alma convive com as paragens
estranhas

lembro-me de uma janela
na Travessa da Infância
onde seguindo o rumor dos autocarros
olhei pela primeira vez
o mundo

não sei se poderás adivinhar
a secreta glória que senti
por esses dias

só mais tarde descobri que
o último apeadeiro de todos
os autocarros
era ainda antes
do mundo

mas isso foi
muito depois
repito

A expressão da viagem como percurso intimamente ligado à alma, presente na primeira e nas duas últimas estrofes («só a alma convive com as paragens / estranhas», «o último apeadeiro de todos / os autocarros / era ainda antes / do mundo»), articula-se através da recordação parentética

⁵⁵ [1990:13]

das restantes estrofes, as quais remetem para uma lembrança de percurso observada na infância, tempo no qual a viagem era vista pelo sujeito como gloriosa deslocação no espaço das ruas. É, portanto, o contar dos dias da infância e a descrição de pormenores a eles ligados que veicula, neste poema, como em tantos outros de José Tolentino Mendonça, a mediação entre corpo e alma, entre humano e divino.

O poema, torna-se, portanto, lugar onde se conta o mundo mas também lugar de questionamento místico, embebido na devoção da crença de uma iluminação divina que, no poema «Abraam», ainda de *Os Dias Contados*,⁵⁶ parte da evocação de cenas bíblicas:

A morte não existe repetiu Abraam
e ainda o medo em torno da boca
sitiava a revelação da verdade
perfeita soube mais tarde
Agora tem as mãos cheias de sementes
de navios os olhos fundos que encantam Sara
e não há mar lagoa sequer
é tudo deserto
(mas havias-lhe prometido a terra
e uma grande descendência
lembras-Te?)
Era tarde pois um fogo ardia no colo do anjo
E do carvalho arqueado uma gota de orvalho
Permitia a derradeira visão das tendas

Abraam saíu de Ur nesse dia.

O episódio bíblico é em parte elidido, fragmentado, contado com a parcialidade de um narrador que introduz pormenores aptos a realçar a efabulação, quer pela aproximação das personagens bíblicas das

⁵⁶ [1990:39]

experiências intemporais humanas («ainda o medo em torno da boca», «os olhos fundos que encantam Sara»), quer pela introdução de um desvio místico-maravilhoso («tem as mãos cheias de sementes / de navios», «um fogo ardia no colo do anjo», «uma gota de orvalho / permitia a derradeira visão das tendas»). Mas de novo encontramos o subterfúgio do parentético, desta vez explícito, manifestando a interferência do Eu poético que interpela, simultaneamente, Deus, a quem se dirige, e a própria história que conta. Esta é deixada em aberto porque o relevo não é dado, afinal, a Abraam ou a Sara mas sim à dúvida e à incompreensão que ficam entre o prometido e o proporcionado, equação desde sempre aberta entre o divino e o humano.

Na poesia de José Tolentino Mendonça, os paradigmas duais e opositivos delineados pela recorrência da expressão simultânea de crença e dúvida, aproximação e afastamento, ou perfeição e imperfeição, encontram-se, por vezes, implícitos na ambiguidade de uma história ou de uma cena que podem ser duplamente localizados no passado bíblico ou mítico e no presente, como no poema «A Última Corrida», de *Longe Não Sabia*:⁵⁷

Era um rapaz que partiu
para conhecer o medo
o seu coração arranhado pelas chamas
tropeções de um cego que foge da aldeia
nessa noite
quem conseguiria contar

de combóio em pensamento seguiu para Bréscia
a última corrida de aeroplanos do século
andava à roda de trinta mil liras
e ele queria muito voar sozinho
sobre florestas

O rapaz fica enfeitiçado quando vê «a sua vida vista daquele aeroplano» e acaba por desaparecer misteriosamente:

Cá em baixo diziam:
«o seu voo prolonga-se sobre cada floresta
e desaparece
nós vemos as florestas
mas não o vemos a ele»

Este poema não oferece, na sua quase totalidade, uma dimensão enunciativa da narratividade que obrigue a um intenso completar por parte do leitor. O narrador conta os factos com clareza, centraliza a acção numa personagem em busca de aventura, refere locais e pormenores da acção. No entanto, as dimensões mítica e simbólica entrelaçam-se imperceptivelmente, logo na primeira estrofe («o seu coração arranhado pelas chamas / tropeções de um cego que foge da aldeia»). A aventura parece desenrolar-se adentro de parâmetros de normalidade humana, mas de novo o maravilhoso interfere quando o rapaz verifica que vê a sua vida quando sobrevoa as florestas. No entanto, na última estrofe, o comentário em discurso directo plural, de voz colectiva, dimensiona uma relativização, tanto do mítico esboçado como do maravilhoso dito, ao estabelecer um paralelismo com o divino, pois a voz colectiva afirma: «nós vemos as florestas / mas não o vemos a ele», tal como em relação a Deus.

A juventude e a infância surgem, pois, na poesia de José Tolentino Mendonça aliadas ao acto de narrar, de contar e de descrever as vivências, os dias ou os episódios, mas em função de um permanente questionamento do divino que, por sua vez, subentende uma interrogação acerca do próprio caminho a percorrer pelos humanos. Este questionamento constante provoca a existência de uma certa fusão entre o mundo e o sujeito lírico, mesmo

⁵⁷ [1997:11, 12]

quando este se distancia como narrador, procedimento que encontramos no poema «Teorema», de *Longe Não Sabia*:⁵⁸

Diante do espelho vê rostos além do seu
e a loucura é reconhecê-los entre os mortais
esses rostos silenciosos e esquivos
tão fácil seria chamá-los
celestes

Mas ela era terrena tão por terra
conduzia a ondulação dos sentimentos
não a entendem?
Ela deixava quebrar os vasos só para os ouvir
porque tudo tem uma voz mesmo as coisas mudas
e o silêncio é uma ímpia forma de desobediência
Ela marcava um por um
umbrais códices colheres
para que tudo estivesse unido
sob o frio ordenado do visível

De noite porém afundava-se no lago
lá adormecia

De noite dizia-se vacilante e perdida

Depois vinha o dia e a rasura
a repetida ordenação que os acentos concedem
às palavras
a quase paixão que jamais tocava os seres
sempre e só a sua representação

Neste poema, o contar das acções de uma personagem feminina dita «terrena» parece servir de pretexto para interrogar o divino e o silêncio pelo

⁵⁸ [1997:41, 42]

qual aquele se manifesta («esses rostos silenciosos e esquivos / tão fácil seria chamá-los / celestes», «porque tudo tem uma voz mesmo as coisas mudas / e o silêncio é uma ímpia forma de desobediência»). Por outro lado, o percurso entre dia, noite, e novamente dia, delineia uma oposição que conota a noite com a obscuridade da interrogação e a luz com a visibilidade do mundo e da clarificação pela escrita. Este processo evidencia-se na última estrofe, no entanto menos como procura de clarificação metalinguística do que como afirmação de veículo de representação do inalcançável.

A referência à mulher, presente em dois dos poemas citados, é nitidamente ambígua, na medida em que se não desenha uma mulher humana, que ladeia um quotidiano actual. No primeiro caso, a referência feminina, no episódio contado, era Sara, uma personagem bíblica; neste último caso a mulher indefine-se corporalmente, sendo a sua interioridade que comanda as acções. A exposição desta interioridade encontra-se ligada ao «celeste», ao «silêncio», e à interrogação desse silêncio, por vozes providas do inanimado (a quebra dos vasos e a escrita), o que faz da palavra um elo de ligação ao divino e confere à presença feminina, neste texto como na poesia de José Tolentino Mendonça, não só uma proximidade com os anjos, intermediários entre terreno e divino, e símbolos de pureza infantil, como também com uma integração em parábola, apenas esboçada, mas que liberta o poema de um compromisso de relação directa com o humano existir.

Talvez seja por esta dimensão emprestada à mulher, mas também conferida a objectos ou cenas, que a representação, na narratividade destes poemas, se baseia mais na construção de uma verosimilhança do que na aproximação da ficcionalidade com o real factual. Pelo mesmo motivo, o confidenciar de lembranças de infância, tal como o confessar da interioridade dos sentimentos, surgem como que ocultos pelo seu constante redimensionar em função do místico ou do divino, como acontece no poema

«Uma coisa a menos para adorar», de *Baldios*, do qual transcrevemos as duas primeiras estrofes:⁵⁹

Já vi matar um homem
é terrível a desolação que um corpo deixa
sobre a terra
uma coisa a menos para adorar
quando tudo se apaga
as paisagens descobrem-se perdidas
irreconciliáveis

entendes por isso o meu pânico
nessas noites em que volto sem razão nenhuma
a correr pelo pontão de madeira
onde um homem foi morto

Mesmo em relação à violência, à injustiça ou ao desespero que os casos do quotidiano poderiam suscitar, a interpelação do Eu ao divino - - como se verifica neste poema - não está nunca imbuída de revolta ou de agressão. A presença do sagrado, na poesia de José Tolentino Mendonça, nasce de uma calma e quase murmurada aceitação, inquieta mas quase cúmplice («entendes por isso o meu pânico»), mesmo quando interroga, tal como se exprimisse a pacificação necessária a um difícil mas confiante percurso de aprendizagem, de procura, de clarificação da inquietude pura, selvagem e natural, provocada pelo desconhecido.

Esta resignação, que por vezes se exprime como um olhar sensível mas conformado, que se lança sobre o mundo e sobre o interior de si próprio, exterioriza-se pela afirmação dos sentimentos, das impressões e das cenas que se gravam no «coração», como se este fosse um nódulo a partir do

⁵⁹ [1999b:27,28]

qual se pudesse, simultaneamente, compreender e materializar a beleza da aliança do humano com o divino. cremos que o mais evidente exemplo desta dimensão se encontra em *A que Distância deixaste o Coração*, obra que inclui poemas de José Tolentino Mendonça e fotografias de Vicente Moreira Rato.⁶⁰ O livro apresenta-nos uma sequência de oito fotografias a preto e branco, seguidas de dez poemas. Curiosamente, é possível ler uma história através da concatenação das fotografias, tal como o é possível em relação aos textos, estabelecendo posteriormente novo confronto e paralelismo da realidade contada.

Em resumo, as fotografias contam a história do percurso de um motorista desconhecido, ao volante de um velho carro, e dos *flashes* da vida que o rodeia e que ele vai captando ao longo do percurso, como que em *close-ups* fotogramáticos, desenhando, pela sua ordem de sequência, um paradigma entre o natural e o que o homem domesticou ou aprisionou. Os elementos destes paradigmas são dados por fotografias de animais e plantas, livres e aprisionados, terminando na magnífica fotografia de um emaranhado de galhos de árvore despidos, que tanto podem sugerir uma teia que aprisiona e castiga como simbolizar uma tela perfurada cujos interstícios é necessário atravessar para alcançar o céu que se adivinha para além dela. Tal como a tessitura de um poema.

Na nossa leitura, os poemas que se seguem a este itinerário fotográfico sugerem o narrar de uma viagem paralela, durante a qual se hesita entre o natural e o civilizacional, mas sempre com o objectivo de, no final da jornada, alcançar a possibilidade de atravessar a simbólica teia de galhos de árvore, para além da qual estarão o céu, a liberdade, o coração e, talvez, o divino. Do início desta viagem fala o primeiro poema, «A casa onde às vezes regresso»:⁶¹

⁶⁰ [1998]

⁶¹ [1998:25]

A casa onde às vezes regresso é tão distante
da que deixei pela manhã
no mundo
a água tomou o lugar de tudo
reuno baldes, estes vasos guardados
mas chove sem parar há muitos anos

Durmo no mar, durmo ao lado de meu pai
uma viagem se deu
entre as mãos e o furor
uma viagem se deu: a noite abate-se fechada
sobre o corpo

Tivesse ainda tempo e entregava-te o coração

A viagem, no poema, afirma-se desde o início como circular, simultaneamente diferente e idêntica, por entre dilúvio bíblico e pescadores de mar. O paralelismo com as fotografias iniciais está, assim, aberto em duas dimensões concorrentes: o início de uma velha e sempre repetida viagem, tanto pelo quotidiano retratado como pelo misticismo. Uma viagem que, quase alegoricamente, diz também um quotidiano em que os afectos se não perderam no tempo, ou não fossem eles a mais secreta arma que guia a recuperação da pureza aprisionada ou perdida, segundo o poema «Murmúrios do Mar»:⁶²

«Paga-me um café
e conto-te a minha vida»

O inverno avançava
nessa tarde em que te ouvi
assaltado por dores
o céu quebrava-se aos disparos

⁶² [1988:27, 28]

de uma criança muito assustada
que corria
o vento batia-lhe no rosto com violência
a infância inteira
disso me lembro

Outra noite cortaste o sono da casa
com frio e medo
apagavas cigarros nas palmas das mãos
e os que te viam choravam

«Pago-te um café se me contares
o teu amor»

Poema de circular troca de afectos e de viagens no tempo, no qual as imagens violentas da infância se desfazem numa calma e melancólica permuta («Pago-me um café e conto-te / a minha vida», «Pago-te um café se me contares / o teu amor»). Tal como os animais aprisionados de duas das fotografias iniciais, não deixa de manifestar-se neste poema a marca ambígua, ainda que pontual, do sofrimento ligado a um mito da religiosidade («apagavas cigarros nas palmas das mãos») mas apaziguado pela redenção apaziguadora das lágrimas («e os que te viam choravam»). Assim se conta, simultaneamente, a fala do tempo, a fala dos afectos e a fala das crenças, até à última fotografia, até ao último poema, «A presença mais pura»:⁶³

Nada no mundo mais próximo
mas aqueles a quem negamos a palavra
o amor, certas enfermidades, a presença mais pura
ouve o que diz a mulher vestida de sol
quando caminha no cimo das árvores

«a que distância da língua comum deixaste
o teu coração?»

A altura desesperada do azul
no teu retrato de adolescente há centenas de anos
a extinção dos lírios no jardim municipal
o mar desta baía em ruínas ou se quiseses
os sacos de supermercado que se expandem nas gavetas
as conversas ainda surpreendentemente escolares
soletradas em família

Ouve o que diz a mulher vestida de sol
quando caminha no cimo das árvores
«a que distância deixaste
o teu coração?»

Neste poema se completa a circularidade da viagem e se complementam temáticas recorrentes como a do silêncio e a da palavra; a das memórias de infância e a do quotidiano; a da interrogação constante e a do silêncio da resposta divina, reunidas pela proximidade do «coração» e do som da palavra etérea da mulher que atravessou a teia sombria de galhos de árvore da última fotografia e surge em aparição de fé no último poema, «vestida de sol / quando caminha no cimo das árvores».

Misticismo, alegoria, tempo, infância, quotidiano e calma melancolia entrecruzam-se na poesia de José Tolentino Mendonça numa dimensão que toma a leve tonalidade bíblica uniformizadora dos pequenos cromos de santos - santos que se guardavam nos missais e com os quais só as crianças brincavam, com uma construção imaginária bem inusual nos adultos, com um valor narrativo diferente, mas com a intensidade de uma força referencial que se não prende muito a nexos de causalidade ou completude,

⁶³ [1998:43,44]

embora possam estabelecer entre eles uma espécie de mosaico narrativo, nunca isento do lirismo que distingue o autor.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação procurámos, primeiramente, interrogar a teoria e a poesia numa atitude de cruzamento entre posições teóricas sobre a poesia e prática literária da poesia, no sentido de verificar até que ponto, **no discurso teórico e no discurso da poesia** se detectaria uma **mútua operacionalidade**. Avançámos, seguidamente, e de modo progressivo, para uma tentativa de articulação da problemática do **cânone** e do **pós-modernismo** na sua relação, tanto de aproximação como de afastamento, com parâmetros que observámos serem caracterizadores da prática da **poesia portuguesa mais recente**, o que nos conduziu a uma aproximação mais directamente localizada no que respeita à presença da **narratividade no poema**. Esta detecção, por sua vez, levou-nos a abordar relações possíveis entre construções interactivas da narrativa e da lírica no corpo do poema - por isso procurámos verificar as temáticas e configurações enunciativas pelas quais se manifestava a determinação da narratividade na lógica de criação ficcional narrativa do poema, e suas interpenetrações líricas. O nosso trabalho teve, pois, em mente, durante todo o seu percurso, uma tentativa de **reabilitação do convívio entre teoria e poesia e entre poesia e narrativa**, que contemplasse alguns aspectos do confronto entre manifestações teóricas e seus correlatos presentes na prática literária, e vice-versa.

Começámos por abordar sucintamente várias **correntes teóricas do século vinte**, procurando reter o que nelas permitia **uma visão pluralmente**

descritiva da poesia. Aproximámos, em paralelo e em alternância, o **dizer teórico** e o **dizer da poesia** pela voz dos poemas, por nos parecer que a nossa primeira interrogação deveria dizer respeito à preocupação crescente que os poetas manifestam nos seus poemas em relação ao reivindicar de uma palavra metalinguística acerca do que para eles é a poesia, em termos paralelos com o discurso teórico. Procurámos, portanto, **constatar e descrever ocorrências dominantes** e não inferir tipologias ou sistematizar quaisquer regras.

Verificámos, assim, que os poetas, mesmo quando utilizam pontualmente terminologia ligada à teoria, mantêm geralmente uma instância crítica, exploratória, produtiva e descritiva que aceita - ao contrário dos posicionamentos teóricos - uma abertura e uma flexibilidade em relação à importância da descrição do literário que lhes confere uma dimensão descritiva e crítica, mas subjectiva, a qual empresta ao dizer da poética maiores possibilidades de acompanhamento de renovações, explorações e liberdades concomitantes com o fazer literário. **É à literatura (e neste caso à poesia) que também compete revelar as suas possibilidades e configurações,** acompanhando o dizer das mudanças, das evoluções e das experiências no mesmo plano temporal e físico da sua realização, a par com a teoria e a crítica, domínios que, aliás, tendem a aproximar-se.

Assim, para escapar ao impasse de uma teoria que pouco desce à vertente descritiva da prática textual, julgámos relevante abordar o modo como os poetas falam das suas próprias novas experiências, confrontando-as com a equivalência desse dizer nos posicionamentos teóricos. Assim procedemos porque, se a **teoria** se dá conta de **mudanças cronológicas** (o que implica a diacronia da estabilidade no tempo de dois termos comparativos), só os **poetas** se dão conta das **transformações** (que implicam movimentos adentro de uma sincronia de contiguidade). Queremos com isto salientar, apoiados no confronto apresentado sobretudo nos primeiros três capítulos deste trabalho, que a verdadeira transformação do pensar sobre a poesia, hoje, estará na subjectividade com que a pensam e

dizem os poetas e na **permuta de subjectividades** que daí poderá advir, de modo mais eficaz, em relação à teoria e à crítica.

Os poetas falam da poesia com o prazer de quem está consciente de participar mais numa transformação do que numa mudança. Um exemplo desta atitude pode ser constatado quando se observa que boa parte da poesia de muitos dos poetas mais recentes se delinea e se movimenta, não por oposição ao pós-modernismo, mas sim «com» e «apesar do já feito» no pós-modernismo. **A poesia é, acima de tudo, uma vivência cujas flutuantes definições ou indefinições passam, primordialmente, por ser estéticas** e, como tal, a sua sempre utópica definição passará, forçosamente, pela fluidez subjectiva de **um diálogo de recriação activa e descrição interpretativa**, tanto por parte do poeta como do crítico ou do teórico, funcionando a fala da poesia como complemento da fala teórico-crítica, e vice-versa.

Nesses primeiros capítulos, através do confronto experimental directo entre a voz da teoria e a voz da poesia, pretendemos demonstrar, por um lado, a **valorização de uma perspectiva teórica não modelar** e, por outro lado, salientar que uma interacção entre a pluralidade teórica (que exprime a impossibilidade de definição de poesia) e a pluralidade da voz dos poemas que falam sobre poesia (e que definem poesia não a definindo), se compõe de uma diversa pluralidade de vozes interactivas.

A voz da teoria pronuncia-se, pois, no campo de um utópico entendimento no qual todas as peças do jogo têm de funcionar; a voz dos poetas manifesta nos poemas o dizer da peça do jogo que sentem que configuram. Uma nova relação de complementaridade se entrevê entre a aparente ordem teórica e o aparente caos da prática literária. cremos que essa **relação de complementaridade** se perspectiva no âmbito de um dizer subjectivo, no qual reside o apontar de um caminho conciliador de operacionalidade entre a teoria, a crítica, e a poesia.

A possibilidade de conciliação dos paradigmas de ordem e de caos conduz, quando observada, a um caminho que supera o impasse pela negação simultânea da teórica ordem da reflexão sobre a mudança e da nova poética desordem da autoconsciência do movimento. Esta mesma possível conciliação de paradigmas se observou, já nos capítulos seguintes, na detecção da lógica de criação ficcional narrativa no texto com componente lírica, veiculada pela abordagem da **presença da narratividade na poesia portuguesa mais recente**.

Uma inevitabilidade da narrativa é que, nos seus mundos imaginados, configurados e representados, em geral pouco lugar se abre para integrar uma focalização dominante e enfática do Eu e da sua confessada sensibilidade e interioridade. cremos que destes factos resulta a dificuldade em estabelecer um elo integrador que alicerce a simultaneidade da presença, no mesmo texto, de elementos configuradores tanto da poesia lírica como da poesia narrativa, sobretudo quando as manifestações da última dominam o poema.

A partir dos poemas por nós observados, cremos poder afirmar que **o uso da narratividade no poema solicita uma intervenção lírica**, por menor que ela seja, através de elementos de configuração discursiva ou temática, de modo a emprestar à lógica de representação ficcional narrativa a subjectividade da dimensão lírica. A nossa observação desta presença conduziu-nos à verificação de alguns procedimentos de interferência entre lírica e narrativa na poesia portuguesa mais recente. Tais mecanismos manifestam-se no poema com diversidade modelar e temática, facto que comprova um desejo de ir ao encontro da transformação e, provavelmente, até, num caminho da mudança tanto do fazer da poesia lírica como do da narrativa..

Uma explicação para estes factos poderá residir numa tomada de consciência de que a narração oral está na origem da literatura, e continuará a acompanhá-la, porque cria e recria mundos ficcionais à imagem e semelhança da factualidade com que convive o seu narrador. A escrita de

narrativas continuará a criar e a recriar mundos ficcionais à imagem e semelhança da factualidade dos mundos dos seus escritores. A narratividade na poesia actual, contudo, não se dimensiona apenas a partir de um entendimento da narrativa tal como era concebida, por exemplo, na épica ou no romance dos séculos dezoito e dezanove; no entanto mantém essa dimensão de onipotência. A enunciação que confere narratividade ao poema, conforme verificámos, tem uma construção e uma funcionalidade bem diversa da diegese da épica ou do romance. Ela assenta no descontínuo, no fragmentário, nas cenas e descrições pictóricas mais que na continuidade lógica de uma história, apontando fragmentos a completar, como se de minúsculas partículas de cristal se tratasse, cuja reverberação na leitura configurasse a lógica discursiva de uma oculta ou incompleta, mas possível, diegese.

É por isso que a **presença da narratividade na poesia** portuguesa mais recente, por nós observada, vive, simultaneamente de **uma muito forte referencialidade** - tão forte que muitas vezes a acompanha, como verificámos, uma dimensão metonímica ou metamórfica que funciona, geralmente, como veículo de **equilíbrio lírico** na narratividade do poema. Uma suposta unidade narrativa só é conseguida pelo acto de leitura. São estas algumas das principais características, por nós observadas, que diferenciam **o poema narrativo tradicional** e os poemas nos quais se evidencia a **presença da narratividade na poesia**. Assim, cremos poder concluir que **a narratividade, pontuada pelo lirismo, confere ao poema apenas uma tonalidade narrativa**.

Na realidade, reparámos que, no processo ficcional enunciativo da narratividade no poema, está implicado o cruzamento de múltiplas convenções literárias: a configuração narrativa não é tradicional, no entanto reordena tradições modelares e temáticas do passado - paradigmas que se diferenciam, por exemplo, da destruição da ordem representada por um pós-modernismo demasiado obcecado pelo aproveitamento das tradições do passado para dispor delas como instrumento construtor de liberdade de

escolha. Como pudemos observar, tanto nos poetas portugueses que abordámos como nos do movimento da *Expansive Poetry* (capítulo V), a mais recente atitude é aquela que utiliza o **passado literário como mundo instrumental à sua disposição**, pois tanto são utilizadas as formas tradicionais, como o verso livre, em função da coerência temática e dos objectivos pragmáticos do poema, como instrumentos que o passado deixou ao seu dispor - e não com intuito transformador -, inserindo-os como um dos procedimentos enunciativos que configuram o suporte da narratividade dos seus poemas.

Para encontrar um caminho aberto ao futuro há que questionar a ordem do passado e a desordem da novidade, mas coordenando-os e preservando a integridade e coerência da antiga ordem e da nova desordem (que será, eventualmente, uma nova antiga ordem, no futuro). Assim, a narratividade no poema permite, como constatámos, tanto assumir a nova atitude de contar a actualidade, com o seu mundo banal, vivencial, quotidiano, como, além disso, um novo modo de historiar o passado, com as suas vivências míticas, históricas e culturais, num procedimento paralelo com aquele que permite ao leitor encontrar a ordenação de uma história apenas esboçada ou da qual apenas lhe é oferecida uma cena, a completar.

Por vezes, a narratividade evoca uma efabulação romanesca cuja força de representação é liricamente sustentada pela musicalidade, que por sua vez frequentemente se apoia em processos enunciativos ou em modelos tradicionais. Outras vezes, a narratividade surge acompanhada por vozes que proferem as palavras de uma linguagem simples e clara, na qual também se pode intrometer um metafórico silêncio que empresta à componente narrativa uma maior dimensão de afastamento, na sua conexão entre a facticidade e a ficcionalidade, e que redimensionam o poema pela construção de uma poética metonímica ou de escassez que solicita uma projecção para além da linearidade do contar.

A narratividade na poesia portuguesa mais recente é tecida, pois, tanto de clareza e previsibilidade como de incompletude e incerteza, mas avança ao encontro do seu leitor com a certeza de que não é essencial uma sua hipotética continuidade ou um seu lógico desvendamento para que surja no desenho do poema a evocação de uma história. Tal como um quadro vivo que pode, pelas suas sugestões, narrar o quotidiano individual e colectivo ou a história do homem, a presença da narratividade no poema contém o poder emocional e convocatório dos dramas ou dos jogos da infância: **o prazer de inventar o que já é conhecido, através da fragmentaridade ou da incompletude de uma narrativa pontuada com compassos líricos,** oferecendo ao leitor o prazer, sempre diferido, sempre renovado, de **completar uma história.**

Em vez de instituir uma falha ou uma quebra na dimensão lírica do poema, a narratividade, tal como a usam os poetas mais recentes, pode ser vista como um subterfúgio para prolongar o processo de narrar e, com ele, o prazer de reencontrar no poema, simultaneamente, **a clareza da narrativa e o sentimento de uma confissão lírica,** configurando uma montagem fotogramática de mundos e a abertura de uma diversa cumplicidade entre poeta e leitor.

A narratividade, na poesia portuguesa mais recente, empresta ao poema, seja ele breve ou longo, uma rapidez de progressão tal que essa mesma progressão acaba por submeter-se à predicação do futuro, pedindo uma continuidade, deixando lacunas para serem imaginadas, momentos de vida para viver. Contudo, a presença da narratividade na poesia finge sempre o lugar de uma narrativa, e é justamente pela incompletude deste seu fingimento, pontual, tradicionalmente oposto à objectividade do homem como ser colectivo, que contribuirá, possivelmente, para abrir caminho à existência de um diálogo entre subjectividades, tanto em relação à teoria, como à crítica, como aos poetas e seus leitores, sobretudo quando dirigida pragmaticamente ao mundo quotidiano, mas sem deixar de reflectir sobre si própria, sem deixar de contemplar uma eventual dimensão lírica, essencial

também à sua sobrevivência. A interrogação do poema não existe para ser respondida apenas no simples confronto de uma leitura, porque determina e pede sempre uma aproximação a ser pensada, questionada, sentida e descrita, mas com sensibilidade, emoção e imaginação, por leitores, por poetas, por críticos e por teóricos.

Vivemos numa sociedade que renega a morte e, de certo modo, **contar uma história é esconjurar a morte**. cremos que a poesia, sobretudo quando portadora simultânea de narratividade e de lirismo, aponta o caminho infinitamente alegórico e vivaz que ultrapassa a ideia de finitude, detendo, também, a aproximação da morte. Quanto mais **a poesia se aproximar dessa esconjuração da morte, pela efabulação na voz dos novos shâmanes**, mais poderá transmitir, numa quase anulação de distância externa, a fórmula mágica da identificação com o seu leitor, como se fora um manifesto em defesa da sensibilidade, da emoção, da imaginação.

BIBLIOGRAFIA (OBRAS LITERÁRIAS)

ABELAIRA, Augusto. Cidade das Flores. 2ªed., Ed-Livraria Bertrand, Lisboa, s.d. (1ª ed. de Autor, 1959).

AL BERTO. O Medo, trabalho poético 1974 - 1986. Ed. Contexto, Lisboa, 1987.

Lunário. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

O Anjo Mudo, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

ALEGRE, Manuel. Coimbra Nunca Vista. [sic] Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995.

30 Anos de Poesia. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1997.

Livro do Português Errante. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.

ALEXANDRE, António Franco. Duende. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

ALMEIDA, Bernardo Pinto. Depois que Tudo recebeu o Nome de Luz ou de Noite. Ed. ASA, Lisboa, 2002.

hotel spleen. Ed. Quetzal, Lisboa, 2003.

AMARAL, Ana Luísa. Imagias. Ed. Gótica, Lisboa, 2002.

AMARAL, Fernando Pinto do. Poesia Reunida 1990-2000. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.

ANDRADE, Eugénio. Poesia e Prosa [1940-1979], vol. II, Ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1980.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Ilhas. Ed. Texto Editora, Lisboa, 1992.

BAPTISTA, José Agostinho. Deste Lado Onde. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1976.

Morrer no Sul. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1983.

Autoretrato. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1986.

O Centro do Universo. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.

- Paixão e Cinzas. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.
- Canções da Terra Distante. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.
- Biografia. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.
- BELO, Ruy. Todos os poemas. Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 2000.
- BESSA, Carlos. Em Trânsito. Ed. &etc, Lisboa, 2003.
- CABRAL, Rui Pires. Super-Realidade. Ed Autor, 1955.
- CASTRO, E. M. de Melo e. Sim...Sim! - Poemas Eróticos. Ed. Veja, Lisboa, 2000.
- CORREIA, Natália. Poesia Completa. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1999.
- CORTEZ, António Carlos. Um Barco no Rio. Ed. Hugin, Lisboa, 2002.
- ECHEVARRÍA, Fernando. Uso de penumbra. Ed. Afrontamento, Porto, 1995.
- FERREIRA, Vergílio. Em Nome da Terra. Ed. Bertrand, Lisboa, 1990.
- FINO, Carlos Nogueira. XXII poemas de ilha mar. Ed. SRTC / DRAC, Funchal, 1986.
- (pre)meditação. Ed. Signo, Ponta Delgada, 1992.
- Segundo Livro de Ishtar. Ed. Limiar, Porto, 1994.
- Arco e Promontório. Ed. CMF, Funchal, 1997.
- Inquietação da Água. Ed. Limiar, Porto, 1998.
- O Deus Familiar. Ed. Campo das Letras, Porto, 2001.
- FINO, Carlos Nogueira e CAIRES, Celso. Poemas & Ilustrações. Ed. SRTC / DRAC, Funchal, 1988.
- FRANCO, António Cândido. Corpos Celestes. Ed. Limiar, Porto, 1990.
- FREITAS, Manuel. [sic]. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.
- Büchlein für Johann Sebastian Bach. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- GIOIA, Dana. The Gods of Winter. Ed. Graywolf Press, St Paul, 1988.
- GRAÇA, Eduardo. Ir pela sua mão. Ed ausência, V. Nova de Gaia, Porto, 2003.

GUIMARÃES, Fernando. As Quatro Idades. Ed. Presença, Lisboa, 1996.

Limites para uma Árvore. Ed. Afrontamento, Porto, 2000.

GUIMARÃES, João Luís Barreto. Lugares Comuns. Ed. Mariposa Azul, Lisboa, 2000.

HELDER, Herberto. Os Passos em Volta. Ed. Portugália, Lisboa, 1963.

Photomaton & Vox. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1987 (1ª ed. 1979).

Ou o poema contínuo. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

HORTA, Maria Teresa. Minha Senhora de Mim. Ed. Gótica, Lisboa, 2001.

JORGE, João Miguel Fernandes. Antologia Poética 1971-1994. Ed. Presença, Lisboa, 1995.

Bellis Azorica. Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 1999.

A pequena pátria. Ed. Presença, Lisboa, 2002a.

Funchal em Fundo. Ed. ASA, Porto, Lisboa, 2002b.

JORGE, João Miguel Fernandes e CHAFES, Rui. O Lugar do Poço. Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 1997.

JÚDICE, NUNO. As Regras da Perspectiva. Ed. Quetzal, Lisboa, 1990.

Um Canto na Espessura do Tempo. Ed. Quetzal, Lisboa, 1992.

Poesia reunida / 1967-2000. Ed. Publ. Dom Quixote, Lisboa, 2000.

Pedro, Lembrando Inês. E. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001a.

Cartografia de Emoções. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001b.

O Estado dos Campos. Ed. Publ. Dom Quixote, Lisboa, 2003.

LOPES, Adília. LOPES, Adília. Sete rios entre campos. Ed. & etc, Lisboa, 1999.

- Obra. Ed. Mariposa Azul, Lisboa, 2000.
- LOURENÇO, Inês. Um Quarto com Cidades ao Fundo. Ed. Quasi, 2000.
- A enganosa respiração da manhã. Ed. ASA, Porto, Lisboa, 2002.
- MAÇÃO, Helder Vitória. Cá Dentro. Ed. Autor, Tancos, 1995.
- MACHADO, Rui. A Língua dos Frutos e dos Peixes. Ed. espaço xxi. Ponta Delgada, 1995.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. segredos, sebes, aluviões. «Colecção Forma», Ed. Presença, Lisboa, 1985.
- Consequência do Lugar. Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 2001.
- MARTINS, Albano. A Voz do Olhar. Ed. Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.
- MENDES, Luís Filipe Castro. Outras Canções. Ed. Quetzal, Lisboa, 1998.
- Poesia Reunida (1985-1999). Ed. Quetzal, Lisboa, 1999.
- MENDONÇA, José Tolentino. Os Dias Contados. Ed. S.R.T.C / D.R.A.C., Funchal, 1990
- Longe não sabia. Ed. Presença, Lisboa, 1997.
- Baldios. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.
- De Igual para Igual. . Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2001
- MENDONÇA, José Tolentino e RATO, Vicente Moreira. A que distância deixaste o coração. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.
- MEXIA, Pedro. Em Memória. Ed. Gótica, Lisboa, 2000.
- MIRANDA, Paulo José. A Arma do Rosto. Ed. Cotovia, Lisboa, 1998.
- MOURA, Vasco Graça. Poesia, vol.1, «1963-1995». Ed. Círculo de leitores, Lisboa, 2001a.
- Poesia, vol.2, «1997-2000». Ed. Círculo de leitores, Lisboa, 2001b.
- Outros Lugares. Ed. ASA, Lisboa/Porto, 2002.

- MENDES, Luís Filipe Castro. Poesia Reunida (1985-1999). Ed. Quetzal, Lisboa, 1999.
- MENÉRES, M. Alberta e CASTRO, E. M. de Melo e. Antologia da Poesia Portuguesa / 1940-1977. 1º e 2º volumes, Ed. Moraes Editores, Lisboa, 1979.
- MEXIA, Pedro. Em Memória. Ed. Gótica, Lisboa, 2000.
- Eliot e Outras Observações. Ed. Gótica, Lisboa, 2003.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Do Tempo ao Coração. Col. «Poesia e Verdade», Ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1966.
- NAVA, Luís Miguel. Poemas. Ed. Limiar, Porto, 1987.
- Poesia Completa 1979-1994. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002.
- NUNES, José Ricardo (org.). 9 Poetas para o século XXI. Ed. Angelus Novus, Coimbra, 2002.
- OLIVEIRA, Carlos de. Finisterra - paisagem e povoamento - romance. 4ªed., Ed. Sá da Costa, Lisboa, 1981.
- O'NEILL, Alexandre. Tomai lá do O'Neill. Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1986.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. Lidemburgo Blues. Ed. Caminho, Lisboa, 1997.
- PEDREIRA, Maria do Rosário. A Casa e o Cheiro dos Livros. Ed. Gótica, Lisboa, 2002.
- PEDROSA, Inês (org.). Poemas de Amor - Antologia de poesia portuguesa. Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.
- PEIXOTO, José Luís. PEIXOTO, José Luís. A Criança em Ruínas. Ed. Quasi, V. Nova Famalicão, 2001.
- A Casa, A Escuridão. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 2002.
- PIMENTA, Alberto. Obra quase incompleta. Ed. Fenda, Lisboa, 2000.
- PINA, Manuel António. Poesia Reunida. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.
- PINHEIRO, Armando. O Ninho da Cegonha. Ed. Gota de Água, Porto, 1994.
- PIRES, Carlos Lopes. A Invenção do Tempo e Outros Poemas. Ed. Diferença, Leiria, 1993a.

- Falar às Aves. Ed. Diferença, Leiria, 1993b.
- O Sinal de Jonas. Ed. Diferença, Leiria, 1999.
- Em cada um. Ed. Diferença, Leiria, 2000.
- Onde. Ed. Diferença, Leiria, 2001.
- As Estações de Deus. Ed. Diferença, Leiria, 2002.
- PIRES, Carlos Lopes e Jesus, Saul Neves. Imensitude. Ed. Diferença, Leiria, 1999.
- QUINTAIS, Luís. A Imprecisa melancolia. Ed. Teorema, Lisboa, 1995
- REIS-Sá (org.). Anos 90 e Agora - Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa. Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2001.
- ROCHA, Jaime. Os que vão morrer. Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 2000.
- ROSA, António Ramos. TR3S. Ed. &etc, Lisboa, 1995.
- Antologia Poética. Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 2001.
- O teu Rosto. 2ª ed. aumentada, Ed. ASA, Porto, 2002.(ed. orig. 2001)
- SÁ, Isabel de. O duplo dividido. Ed. &etc., Lisboa, 1993.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. Obra Poética. Ed. Publicações Europa-América, Lisboa, s.d.
- SANTOS, Hugo. Corpo Atlântico. Ed. DRAC, Açores, 1994.
- SEIXO, Maria Alzira. Diário do Lago. Ed. ASA, Porto, 2001.
- SILVESTRE, ° Manuel e SERRA, Pedro (org.). Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX. Ed. Angelus
- SOUSA, João Rui. Obra Poética 1960-2000.Ed. Dom Quixote, Lisboa, 2002.
- STEELE, Timothy. The Color Wheel. Ed. Johns Hopkins UP, Baltimore, 1994.
- TAMEN, Pedro. Tábua das Matérias - Poesia 1956-1991. Ed. Tertúlia, Lisboa, 1991.
- VIEGAS, Francisco José. O Puro e o Impuro. Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2003.

BIBLIOGRAFIA (TEORIA E CRÍTICA)

AAVV. Os Modernistas Portugueses - escritos públicos, proclamações e manifestos. Vol.II- «Da Presença aos Surrealistas», Ed. Textos Universais, C. E. P., Porto, s.d..

ABRAHAM, Karl. Rêve et mythe. Ed. Payot, Paris, 1965.

ADAMS, Hazard e SEARLE, Leroy (org.).Critical Theory since 1965. Ed. ut.: Florida State University Press, Tallahassee, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. The End of the Poem - Studies in Poetics. Ed. Stanford University Press, Stanford, California, 1999.

ALLEN, Dick (ed.). Expansionist Poetry. «Crosscurrents», 8 (special edition), 1988.

ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean (e outros). Théorie littéraire. Ed. PUF, Paris, 1989.

ARISTÓTELES. Poética. Ed. ut.: Ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

AZAM, Gilbert. El modernismo desde dentro. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

BACHELARD, Gaston. La poétique de la rêverie. Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1960

BAKHTINE, M. M..Esthétique de la création verbale. Ed. Gallimard, Paris, 1984.

BARRENTO, João. A palavra transversal - literatura e ideias no século XX. Ed. Cotovia, Lisboa, 1996.

Uma seta na coração do dia. Ed. Cotovia, Lisboa, 1998

«A minha Carta ao Mundo», in «JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias», Lisboa, 25 de Agosto de 1999.

Umbrais - o pequeno livro dos prefácios. Ed. Cotovia, Lisboa, 2000.

- BARTHES, Roland. Escritores, Intelectuais, Professores - e outros ensaios. Col. «Biblioteca de Ciências Humanas», (copyright Éditions du Seuil, *Tel Quel* n° 47 e *Poétique* n°1 para Ed. Presença), Lisboa, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. L'Art Romantique. Ed. ut. Garnier-Flammarion, Paris, 1968 (1º ed. 1863).
- BESSIÈRE, Jean. (ed.). L'ordre du descriptif. Ed. PUF, Paris, 1988.
- BIRKERTS, Sven P. Literature, the Evolving Canon. Allyn and Bacon Eds., Boston, 1996 (1ª ed. 1993).
- BLOOM, Harold. «Poetry, Impressionism, repression», in Critical Theory since 1965, Ed. University Press of Florida, Tallahassee, 1989.
- The western canon. Ed. Oxford University Press, 1994.
- How to Read and Why. Ed. Scribner, New York, London, 2000.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. «Vers, Prose, Langue», in *Poétique* n°89, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1989.
- BONNEFOY, Yves. The Act and the Place of Poetry. Ed. University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Incidências do olhar: percepção e representação. Ed. Caminho, Lisboa, 1990.
- CARROLL, David. Culture's Sleeping Beauty - Essays on Poetry, Prejudice and Belief. Ed. The Whitston Publishing Company, Troy, New York, 1992.
- CARROL, David; GIDDENS, Anthony (e outros). The Aims of Representation - Subject/Text/History. Ed. Stanford University Press, Stanford, California, 1993 (1ª ed. Columbia University press, 1987).
- CASTIÑERA, Àngel. Àmbits de la Postmodernitat. Ed. Columna, Barcelona, 1986.
- CIRLOT, Lourdes. Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX - como identificarlas. Col. «las claves del arte», Ed. Aval, Barcelona, 1988.
- COELHO, Eduardo Prado. Os Universos da Crítica. Col. «Signos», Ed.70, Lisboa, 1987.

- Tudo o que não escrevi - Diário II. Ed. ASA, , Porto, 1994.
- O Cálculo das Sombras. Ed. ASA, Porto, 1997.
- COHEN, Jean. A estrutura da linguagem poética. Ed. Publicações D. Quixote, Lisboa, 1976 (ed. orig. 1966)
- «Poesia e redundância», in *Poétique* nº28, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1982.
- A plenitude da linguagem (teoria da poeticidade). Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1987 (ed. orig. 1979).
- CONIO, Gérard. L'Art contre les masses. Ed. L'Age d'Homme, Paris, 2003.
- CULLER, Jonathan. The Pursuit of Signs, Ed. Cornell University Press, Ithaca, 1988 (1ª ed. 1981)
- «Beyond Interpretation», in Critical Theory since 1965., pp. 322 a 339, Ed. University Press of Florida, Tallahassee, 1986.
- «la littérature», in théorie littéraire, org. Marc Angenot e outros, pp 31 a 43, Ed. PUF, Paris.
- DEVANEY, M. J. 'Since at least Plato...' and other Postmodernist Myths. St. Martin's Press, New York, 1997.
- DAGHLIAN, Carlos. Poesia e música. Ed. Perspectiva, São paulo, 1985.
- DAMÁSIO, António R.. O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro Humano. Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995 (1ªed. 1994).
- D'ORS, Miguel. El caligrama, de Simmias a Appolinaire - historia y antologia de una tradición clásica. Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.
- DORESKI, William. The Modern Voice in American Poetry. University Press of Florida, Gainesville, 1995.
- ECO, Humberto. Lector in Fabula: la Cooperazione Interpretativa nei Testi Narrativi. Ed. Bompiani, Milano, 1979.
- Interpretation and Overinterpretation. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

- EASTHROPE, Anthony. Poetry as Discourse, Ed Methwen, London, 1990 (1ª ed. 1983).
- EVEN-ZOHAR, Itmar. Polysystem Studies, (nº especial de *Poetics Today*), Duke University Press, Durham, 1990.
- FEIRSTEIN, Frederick (ed.) Expansive Poetry - Essays on the New Narrative and New Formalism. Ed. Story Line Press, California, 1989.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. El nuevo romanticismo / polémica de arte, política y literatura. Ed. José Esteban, Madrid, 1985.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A.. A Ironia Romântica - Estudo de um processo comunicativo. Ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- FISH, Stanley. Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities. Ed. Harvard University Press, Cambridge, London, 1980.
- FOKKEMA, Douwe W. «The concept of code in the study of literature», in *Poetics Today*, vol. 6, nº4, 1985.
- FOUCAULT, Michel. Ceci n'est pas une pipe. Ed. Fata Morgana, Paris, 1973.
- FREUD, Sigmund. O ego e o id. «Pequena Coleção das Obras de Freud», Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1969.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. Teoría de la Literatura. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- GARCÍA BERRIO, Antonio e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. La Poética: Tradition y Modernidad. Ed. Síntesis, Madrid, 1988.
- Ut poesis pictura. Ed. tecnos, Madrid, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio e HUERTA CALVO, Javier. Los géneros literarios: sistema y historia. Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. Poética del texto audiovisual. Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (org) La crisis de la literariedad. Ed. Taurus, Madrid, 1987.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. La musa de la retórica - problemas y métodos de la ciencia de la literatura. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1994.
- GAUDREAULT, R. e NOËL-GAUDREAULT, M. «Graffes et textes plurilinéaires» in *Poétique* n°92, pp. 399 a 417, Ed. du Seuil, Paris,
- GENETTE, Gérard. Fiction et Diction. Col «Poétique», Ed du Seuil, 1991.
- L'oeuvre de l'art - immanence et transcendance. Col. «Poétique». Ed. du Seuil, 1994.
- Figures IV. Col. «Poétique», Ed. du Seuil, 1999.
- GENETTE, Gérard e TODOROV, Tzvetan (org.). Théorie des genres. Ed du Seuil, Paris, 1986.
- GERVAIS, Bertrand. «Lecture: tensions et régies», in *Poétique* n°89, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1989.
- GIDDENS, Anthony. Modernity and Self-Identity - Self and Society in the Late Modern Age. Ed. Polity Press, , Cambridge, 1991.
- O mundo na era da globalização. Ed. Presença, Lisboa, 2000 (ed. orig. 1999).
- GIOIA, Dana. «The Dilemma of the Long Poem», in Feirstein, Expansive Poetry - Essays on the New Narrative and New Formalism, R. S. Gwynn ed., 1989, pp.3-8.
- «Notes on the New Formalism», in R. S. Gwynn, New Expansive Poetry. Ed. Story Line Press. Ashland, 1999, pp.15-27, (first ed. 1989).
- GLUCKSMANN, André. Le estupidez - ideologías del postmodernismo. Col. «ideas», Ed. Península, Madrid, 1989.
- GREGORY, Elisabeth. Quotation and modern American Poetry. Ed. Rice University Press, Houston, Texas, 1996 (1ª ed. 1995)
- GREGSON, Ian. Contemporary Poetry and Postmodernism – Dialogue and Estrangement. Ed. St Martin's Press, New York, 1996.
- GUILLÉN, Claudio. Entre lo uno y lo diverso. Ed. Crítica, Barcelona, 1985.

- GUIMARÃES, Fernando. A Poesia Portuguesa Contemporânea e o Fim da Modernidade. Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
- A Poesia Contemporânea Portuguesa. Ed. Quasi, 2ª ed., revista e aumentada, 2002.
- GWYNN, R. S. (ed.). New Expansive Poetry. Ed. Story Line Press. Ashland, 1999, (first ed. 1989).
- HARTMAN, Charles O. Free Verse – an essay on prosody. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1980.
- HEGEL. Estética - A Arte Simbólica. Ed. Guimarães, Lisboa, 1956.
- HJORT, Mette (ed.) Rules and Conventions. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1992.
- HIRSH, E. D., KETT, J. F. e TREFIL, J. (org.) The Dictionary of Cultural Literacy. Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 1993 (1ª ed. 1988).
- HIRSHFIELD, Jane. Nine Gates – Entering the Mind of Poetry. Harper Collins Publ., New York, 1997.
- HUTCHEON, Linda. A Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction. Ed. Routledge, New York, 1988.
- ISER, Wolfgang. The Act of Reading: a theory of aesthetic response. Ed. John Hopkins, University Press London, 1991 (ed. orig. 1976)
- «The Repertoire», in Critical Theory since 1965, ed. Florida State University Press, Tallahassee, 1989 (1º ed. 1986).
- JAKOBSON, Roman. «Qu'est-ce que la poésie?» in Questions de poétique, Ed. du Seuil, Paris, 1973.
- Seis lições sobre o som e o sentido. ed. ut. Moraes Ed., Lisboa, 1977.
- JANER MANILA, Gabriel. Pedagogia de la imaginació poética. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1986.
- JARMAN, Mark and McDowell, Robert (org.). The Reaper Essays. Ed. Story Line, Brownsville, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. Questions de poétique. Ed. du Seuil, Paris, 1973.

- Pour une esthétique de la reception. Ed. Gallimard, Paris, 1982 (ed. orig. 1979).
- A literatura como provocação. Ed. Vega, Lisboa, 1993.
- JENNY, Laurent. «O poético e o narrativo», in *Poétique*, nº28, pp. 95 a 110, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1981.
- JONES, R. T. Studying Poetry, an Introduction. Ed. Edward Arnold, London, New York, 1990 (ed. orig. 1986).
- KRIEGER, Murray. The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.
- KRISTEVA, Julia. Semiótica do Romance. Col. «Práticas de Leitura», Ed. Arcádia, Lisboa, 1977.
- KEARNEY, Richard. A poética do possível. Ed. Instituto Piaget, Lisboa, 1997 (ed. orig. 1984).
- LAUTER, Paul. Canons and Contexts. Oxford University Press, New York, Oxford, 1991.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. «El poema lirico como signo», in La crisis de la literariedad, org. M. A. Garrido Gallardo, Ed. Taurus, Madrid, 1987.
- De poética y poéticas. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Ed. Livraria Almedina, coimbra, 1980 (ed. orig. s.d.).
- LENTRICCHIA, Frank e McLAUGHLIN, Thomas (org.). Critical Terms for Literary Study. Ed. University of Chicago Press, Chicago, London, 1990.
- LIMA, Luis Costa. Teoria da literatura e suas fontes. 2ª ed., revista e ampliada, Ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1983 (1ª ed. 1975).
- LONGENBACH, James. Modern Poetry after Modernism. Oxford University Press, New York, Oxford, 1997.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A legitimação em literatura. Ed. Cosmos, Col «Cosmos literatura» nº5, Lisboa, 1994.
- LOTMAN, Iuri. La structure du texte artistique. Ed. Gallimard, Paris, 1973.

- LOURENÇO, Eduardo. Fernando Pessoa Revisitado. 2ªed., Moraes Ed., Lisboa, 1981.
- Tempo e Poesia. Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 1987.
- O Labirinto da Saudade. Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. La posmodernidad (explicada a los niños). Ed. Gedisa, Barcelona, 1987 (1ª ed. Ed. Galilée, Paris, 1986).
- O Inumano. Ed. Estampa, 2ª ed., Lisboa, 1997 (ed. orig. 1988)
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura. Ed. 70, Col. «Signos» - 46, Lisboa, 1988 (ed. revista, 2000).
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Um Pouco da Morte. Ed. Presença, Lisboa, 1989.
- Rima Pobre. Col. «Poesia portuguesa de agora», Ed. Presença, Lisboa, 1999.
- MAN, Paul de. A resistência à Teoria. Col. «Signos», Ed. 70, 1989 (ed. orig. 1989).
- MARÍ, Antoni. La voluntat expressiva - assaigs per a una poètica Ed. Magrana, Barcelona, 1988.
- MARINHO, Maria de Fátima. A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX - Rupturas e Continuidades. Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
- MARTINHO, Fernando J. B. Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50. Ed. Colibri, Lisboa, 1996.
- MARTINS, Manuel Frias. 10 anos de poesia em Portugal, 1974-1984, leitura de uma década. Ed. Caminho, Col. «Nosso Mundo», Lisboa, 1986.
- As Trevas Inocentes. Ed. Aríon, Col. «Parque dos Poetas», nº3, Lisboa, 2001.
- MASON, David. The Poetry of Life and the Life of Poetry. Ed. Story Line Press, 2000.

- MAULPOIX, Jean Michel. La voix d'orphée - essai sur le lyrisme. Ed. Librairie José Corti, Paris, 1989.
- McAULIFFE, Chris. Idées reçues: the role of theory in the formation of postmodernism. Ed. Massachusetts University Press, 1998.
- MESCHONIC, Henri. Le signe et le poème. Ed. Gallimard, Paris, 1980 (ed.orig. 1975)
- «Pela Poética», in Teoria da Literatura e suas Fontes. Org. Luís Costa Lima, Ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1983.
- MINER, Earl. Comparative Poetics. Ed. Princeton U.P., Princeton, New Jersey, 1990.
- MORGAN, Robert C. Clement Greenberg, Late Writings. Ed. University of Minnesota Press, 2003. de 2003.
- MORTENSEN, Arthur. The Marriage of Praxis and Poesis, 1998, ensaio disponível no site «Expansive Poetry & Music Online», <http://www.n2hos.com/acm>.
- MUKARÓVSKY, Jan. Escritos sobre estética e semiótica da arte, Ed. Estampa, Lisboa, 1991 (ed. orig. 1975)
- NEWCOMB, John Timberman. Wallace Stevens and Literary Canons. University Press of Mississippi, 1992.
- NEWMAN, Wade. «Crossing the Boundary: The Expansive Movement in Contemporary Poetry», in Dick Allen's Expansionist Poetry. Dick Allen (ed.), «Crosscurrents», 8 (special edition), 1988.
- NORRIS, Christopher. Deconstruction: Theory and Practise. Ed. Metueen, London, 1982.
- O Escritor*, revista da Associação Portuguesa de Escritores, nº1, Março de 1993.
- OLIVEIRA, Carlos. O Aprendiz de Feiticeiro. Ed. seara nova, Lisboa, 1973
- PINSKY, Robert. Poetry and the World. Ed. ????, New York, 1988.
- POUND, Ezra. A arte da poesia. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976.
- ABC of reading. Ed. James Laughlin, New York, 1987 (1ª ed. autor, 1934)

- PAVEL, Thomas. Univers de la Fiction. Ed. du Seuil, Paris, 1988.
- Poetics Today*, Número especial dedicado a «Polysistem Studies», Ed. Duke University Press, Durham, 1990.
- POZUELO YVANCOS, José Maria. Teoría del Lenguaje Literario. Ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- PRADO, Javier del. Teoría y Práctica de la Función Poética. Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- PROCTOR, Robert E. Defining the Humanities. Ed. Indiana University Press, 1998 (1ª ed. Indiana University press, 1988).
- PURVES, Alan C. (ed.) The Idea of Difficulty in Literature. State University of New York Press, Albany, 1991.
- QUINN, S. M. Bernetta. The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. Ed. Gordian Press, New York, 1972.
- REIS, Carlos. O conhecimento da literatura. Ed. Liv. Almedina, Coimbra, 1995.
- REIS, CARLOS e LOPES, Ana Cristina M., Dicionário de Narratologia. 3ª ed., Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1991.
- RIFFATERRE, Michael. Semiotics of Poetry. Ed. Indiana University Press, Bloomington/London, 1978.
- «Undecidability as Hermeneutic Constraint», in Literary theory today, Ed. Cornell University Press, Ithaca/New York, 1990.
- ROBERTS, Neil. Narrative and Voice in Postwar Poetry. Ed. Longman, London and New York, 1999.
- ROBINSON, Lillian S. In the Canon's Mouth – dispatches from the culture wars. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1997.
- RODRIGUES PEQUEÑO (e outros) Teoria de la literatura - investigaciones actuales. Ed. Instituto de Ciencias de la Educacion, Universidad de Valladolid, 1993.
- RUKEYSER, Muriel. The Life of Poetry. Paris Press Ed., Ashfield, Massachussets, 1996 (1ª ed. 1949).
- SANTOS, Sherod. A Poetry of Two Minds. Ed. University of Georgia Press, Athens and London, 2000.

- SAVONAROLA, Jerónimo. A função da poesia. Ed. Veja, Lisboa, 1993 (orig. séc. XV).
- SCHMIDT, Siegfried. «The fiction is that reality exists», in *Poetics Today*, nº5, pp.253 a 274, 1984
- «What advertising can tell scholars of empirical aesthetics», in *Poetics*, nº 19, pp. 389 a 404, 1990.
- SCHWARTZ, Leonard. A Flick at the Edge of Things. Ed. Spuyton Duyvil, NewYork., 1998.
- SCHWARTZ, Richard B. After the Death of Literature. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1997.
- SEABRA, José Augusto. Poligrafias Poéticas. Ed. Lello & Irmão, Porto, 1994.
- SEGHES, Pierre e CHARPIER, Jacques (org.). L'art poétique. Ed. Pierre Seghers, Paris, 1956.
- SEIXO, Maria Alzira. «Relation et récit: pour une théorie du discours de voyage», in Les récits de voyage - typologie, historicité, Col. «Viagem», org. Maria Alzira Seixo e Graça Abreu, Ed. Cosmos, Lisboa, 1998a.
- Poéticas da Viagem na Literatura. Ed. Cosmos, Lisboa, 1998b.
- «O escritor desconhecido», rubrica «Leituras», in *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25 de Agosto de 1999.
- Outros Erros. Ed. ASA, Porto, Lisboa, 2001.
- SELL, Roger D. Mediating Criticism - Literary Education Humanized. Ed. John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2001.
- SENA, Jorge de. Sobre o Romance. Ed. 70, Lisboa, 1985.
- SHAPIRO, Michael. «Dois paralogismos da poética», in *Poétique* nº28, pp. 69 a 94, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1981.
- SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. Teoria da Literatura. Ed. Livraria Almedina, Coimbra, eds. tts.: 1973, 1982 e 1990.

«A teoria da desconstrução, a hermenêutica literária e a ética da leitura», in *o escritor* nº1, Ed. Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa, 1993.

SINCLAIR, John. «Poetic discourse: a sample exercise», in The Taming of the Text, pp. 258 a 279, org.. Willie Van Peer, Ed. Routledge, London/New York, 1991.

SMITH, Evans Lansing. Figuring Poesis, A Mythical Geometry of Postmodernism. Peter Lang Ed., New York, 1997.

SONTAG, Kate e GRAHAM, David (org.). After Confession - Poetry as Autobiograph. Ed. Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota, 2001.

STEINER, George. Presenças reais - as artes do sentido. Ed. Presença, Lisboa, 1993 (ed. orig. 1989).

STRAND, Mark. The Weather of Words - Poetic Invention. Ed. Alfred A. Knopf, New York, 2000.

STEELE, Timothy. «Tradition and Revolution: the modern movement and free verse», in Feirstein's Expansive Poetry - Essays on the New Narrative and New Formalism, 1989, pp.124-157.

TADIÉ, Jean-Yves. La critique littéraire au xxe siècle. Ed. Belfond, Paris, 1994.'

TAMEN, Miguel. Hermenêutica e mal-estar. Ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

THORNE, James. «What is a Poem?», in The Taming of the Text, pp.280 a 291, org. Willie Van Peer, Ed. Routledge, London/New York, 1991.

TODOROV, Tzvetan. Poétique de la prose. Ed. du Seuil, Paris, 1971.

Les genres du discours. Ed. du Seuil, Paris, 1978.

TODOROV, Tzvetan (e outros). Teoria da Literatura. Vols. I e II, Col «Signos», Ed. 70, Lisboa, 1978.

TURNER, Frederick. The Inner Meaning of Poetic Form. Ed. Princeton University Press, Princeton, 1996 (1ª ed. 1996).

VALDÉS, Mario J. e MILLER, Owen. Identity of the Literary Text. Ed. University of Toronto Press, Toronto, 1985.

- VARGA, A. Kibédi. Teoria da Literatura, Ed. Presença, lisboa, 1981.
- VILLANUEVA, Dario (org.) Avances en... Teoría de la Literatura. Ed. Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- VOIGT, Ellen Bryant. The Flexible Lyric. Ed. University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1999.
- WALLACE, Mark e MARKS, Steven. Telling it Slant - Avant-Guard Poetics of the 1990s. Ed. University of Alabama Press, Tuscaloosa and London, 2002.
- WALZER, Kevin. The Ghost of Tradition - Expansive Poetry and Postmodernism. Ed. Story Line Press, Ashland, 1998.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Ed. 70, Lisboa, 1971 (ed. orig. 1962).
- ZIAREK, Krzysztof. The Historicity of Experience - Modernity, the Avant-Garde and the Event. Ed. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001.

ANEXO

1. CONJUNTURA

OBSERVAÇÃO DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR ENTRE 1990 e 1995

A observação de um *corpus* que se pretendeu bastante exaustivo, com vista a detectar dominantes temáticas e enunciativas no fazer poético das publicações de poesia de autor,¹ em Portugal, no último decénio do século vinte, centralizou-se nos anos noventa a noventa e cinco, temporalidade necessária a permitir aliar a esta investigação um trabalho informático e estatístico.

Não pretendemos apresentar um estudo que conduzisse a uma redutibilidade do texto literário à abstracção numérica de uma performance matemática, mas antes servir-nos de procedimentos empíricos que possibilitassem a consciencialização de linhas de evolução de dominantes temáticas e enunciativas, projectadas em planos entrecruzados de espaço e tempo. Não foi, pois, nosso objectivo inventariar hipotéticas certezas, mas antes abrir um caminho à verificação das **realizações existentes** e à **interrogação de tendências**, perspectivando-as num contínuo temporal, através de um procedimento de contacto com um número de textos cujo tratamento noa não limitasse à nossa intuição de leitores e permitisse maior segurança e pertinência numa posterior interrogação individual de alguns desses textos literários.

Ressalvamos **o carácter auxiliar do estudo do mencionado *corpus*** na medida em que nos serviu não só como meio de contacto íntimo com a produção poética, mas também como instrumento de

¹ Adoptámos o uso da expressão «publicações de autor» para designar as primeiras edições assumidas por autor único, deixando de lado as «antologias» e as «reedições».

orientação para um trabalho que, por ter como objecto de interrogação a poesia, se orienta também por critérios e vivências forçosamente subjectivos e nascidos da experiência pessoal da poesia, o que empresta uma desejada flexibilidade ao rigor de um estudo cujo objecto é a poesia.

Relevamos o facto de o estudo estatístico ter tido como objectivo a confirmação da intuição de vertentes temáticas e enunciativas do fazer poético através de um procedimento científico mais rigoroso que um mero e muito falível saber intuitivo. Não pretendemos, pois, seguir um estudo «matemático-estatístico» - nem tal teria sentido quando se fala de poesia – pretendendo antes partir de um método que nos possibilitasse, com maior acuidade, **conhecer e organizar dados, seleccionar dominantes e interesses e partir para interrogações**. Foi, inclusivamente, a partir deste rigor matemático que nos consciencializámos da necessidade de reflectir sobre os textos de poesia sob uma perspectiva menos determinada, a princípio, pela emoção de uma aproximação de cada texto mas, ao mesmo tempo, sem dessa emoção posteriormente prescindir.

O nosso *corpus* partiu de uma observação comparativa das listagens de publicações de poesia disponibilizadas pela Biblioteca Nacional e pela Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, completadas com o inventário do Depósito Legal da Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira. Articuladas e colmatadas por nós, dentro dos meios de que dispúnhamos, as lacunas das três listagens, e elaborada uma listagem única mais completa, procedemos à sua observação.

Interessou-nos, como objectivo principal na observação do *corpus*, detectar **parâmetros** relevantes do **fazer da poesia** que pudessem revelar-se como **indicadores de homologias** relacionáveis

com a manutenção de modelos e cânones, antigos e hodiernos, não só presentes na escrita de poetas contemplados com a atenção da crítica, dos académicos, dos media ou dos grandes centros culturais, mas também presentes na manifestação subterrânea do fazer literário de poetas considerados menores ou desconhecidos e que nem por isso deixam de manifestar na sua escrita o uso e, portanto, a manutenção, dos referidos modelos e cânones.

Os parâmetros da observação foram surgindo a partir da leitura dos textos, requerendo, por isso, inicialmente, ajustamentos adicionais vários que se estabilizaram, contudo, na sua ocorrência repetitiva, após as primeiras dezenas de exemplares observados e relidos. Cremos ainda dever relevar que a observação fragmentária da ocorrência de parâmetros relacionados com a forma, bem como de parâmetros temáticos, se deveu a uma necessidade de sistematização metodológica cuja artificial separação se recupera na posterior abordagem individual de textos.

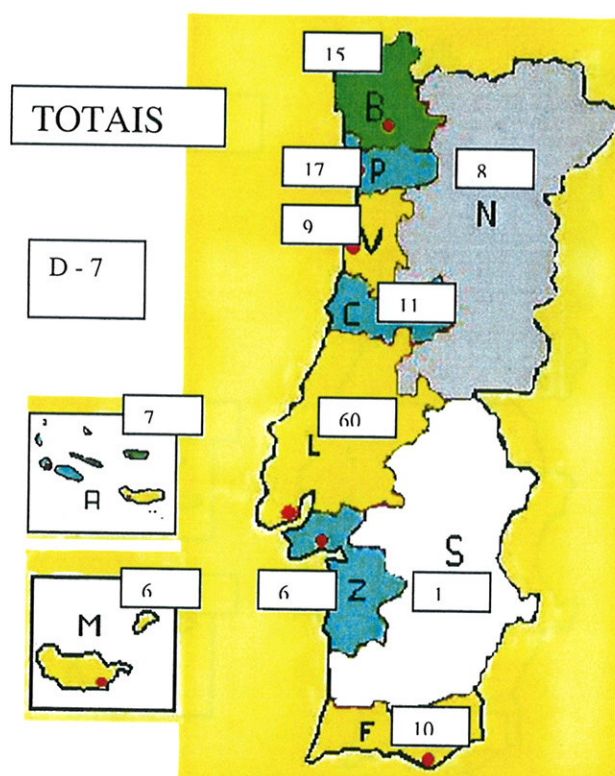
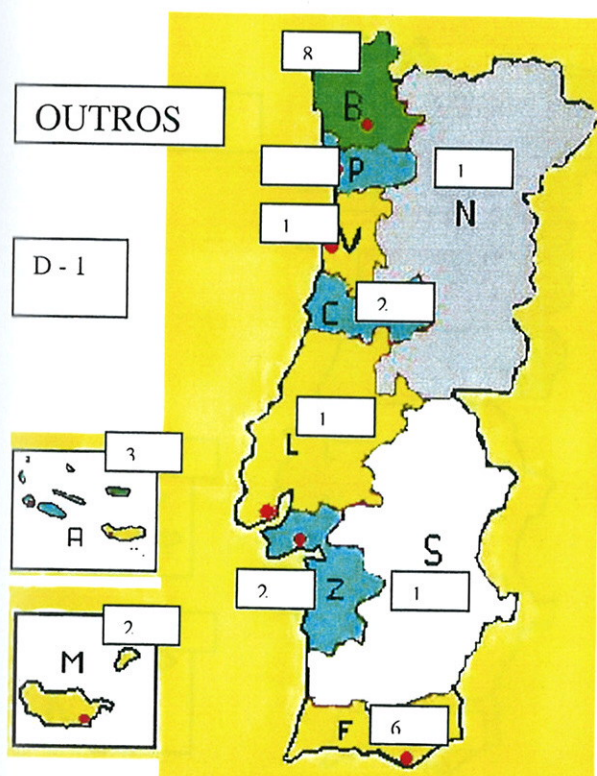
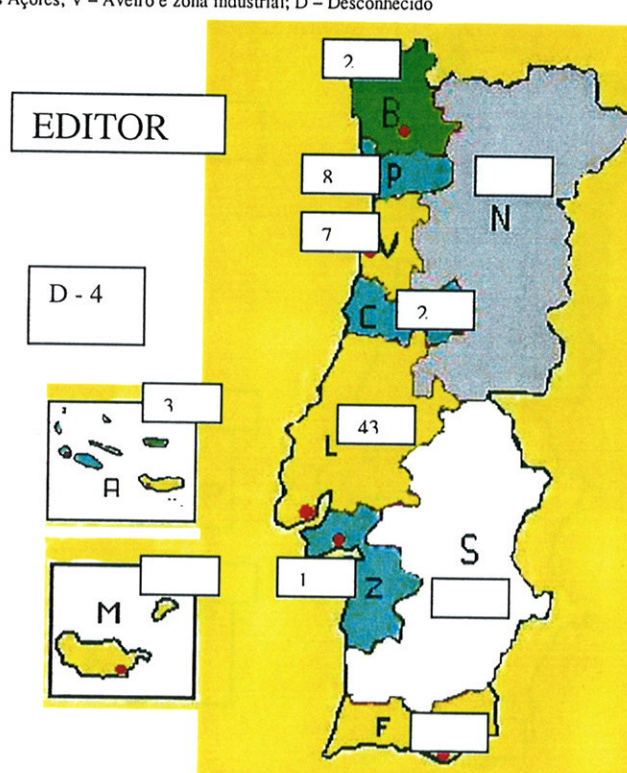
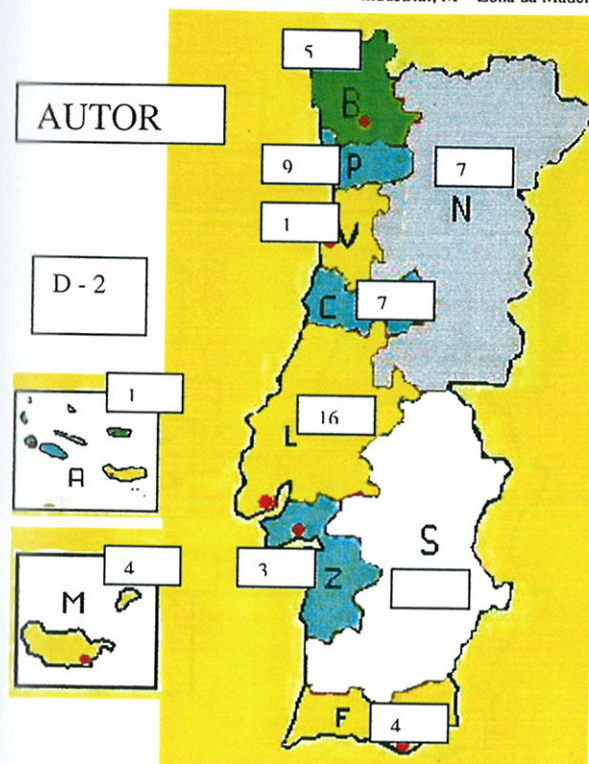
A **leitura dos parâmetros** observados foi feita, inicialmente, em função dos **totais absolutos**, procedendo-se posteriormente a uma sua articulação com as regiões de edição e com uma **leitura percentual**, a que mais nos permitiu articular uma **progressão temporal**, de modo a permitir-nos dar conta de uma evolução comparativa, de modo a revelar e a relevar parâmetros cuja abrangência e **dominância de uso**, bem como pela progressão da sua **manutenção temporal**, nos conduzissem a restringir e seleccionar textos que dessem conta dessas dominantes de uso do fazer poético no último decénio do século vinte. Os resultados desta investigação contribuíram, também, para fundamentar a pertinência da nossa escolha de interrogar, mais particular e minuciosamente, a presença da **narratividade na poesia portuguesa mais recente**.

2. GRÁFICOS

PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1990 Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	16	9	5	7	7		4	3	4	1	1	2	59
EDITOR	43	8	2	2				1		3	7	4	70
OUTROS	1		8	2	1	1	6	2	2	3	1	1	28
TOTAIS	60	17	15	11	8	1	10	6	6	7	9	7	157

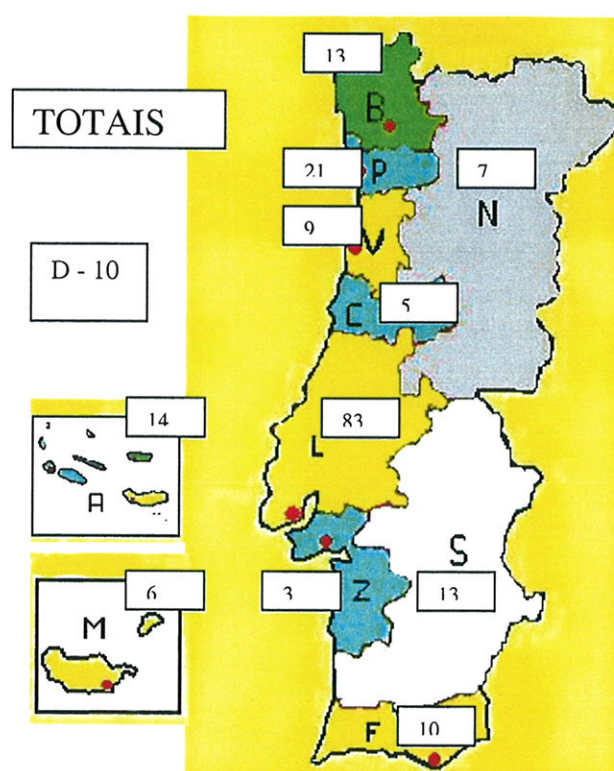
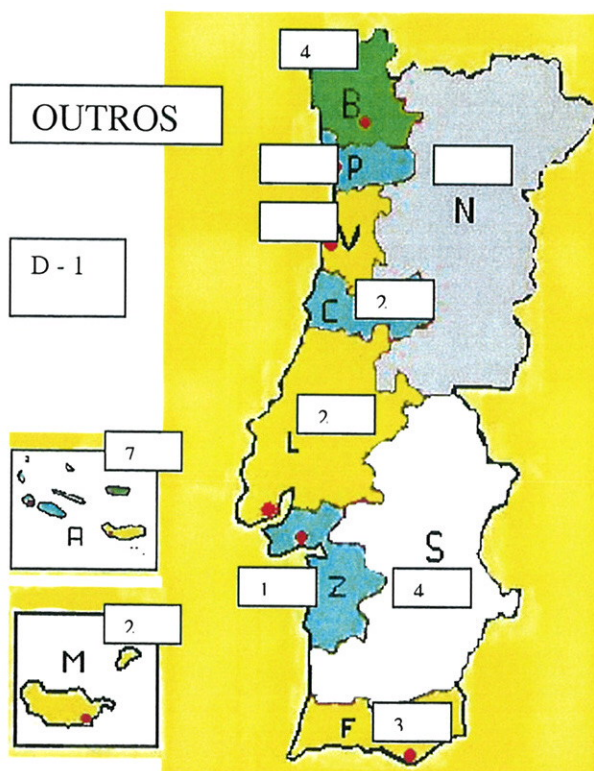
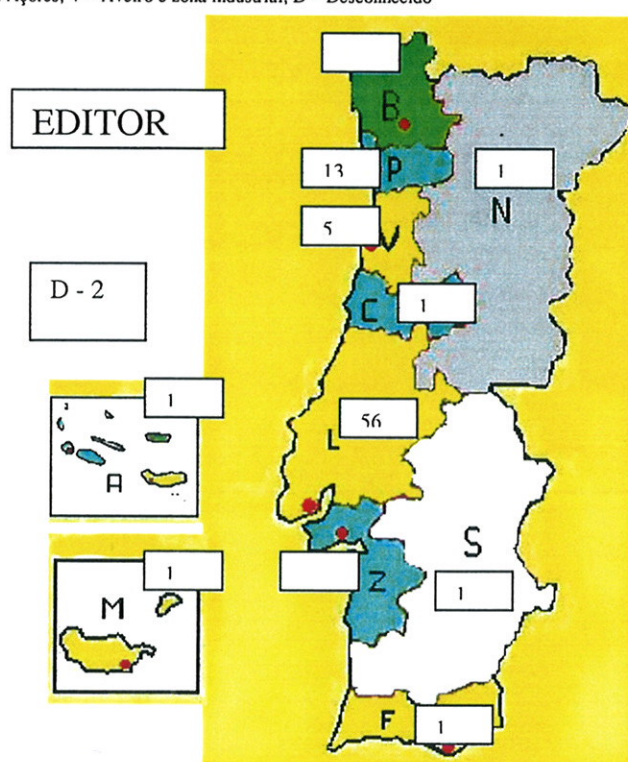
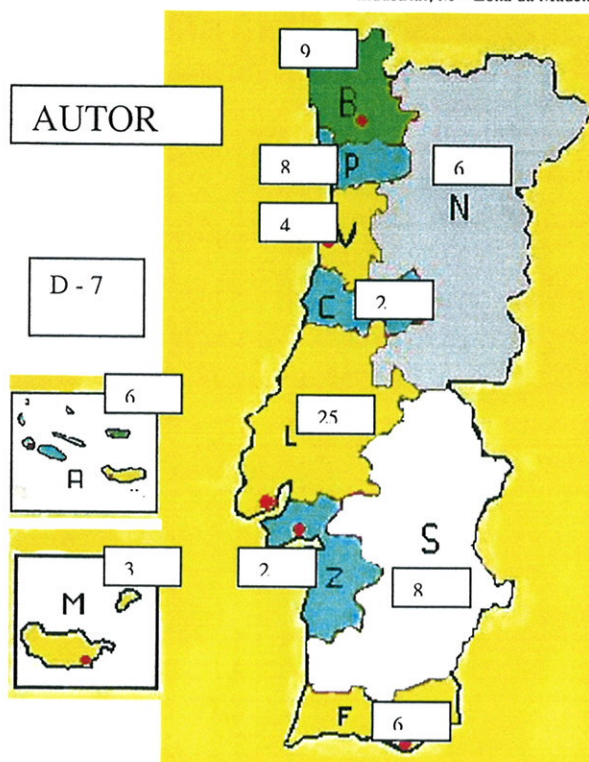
CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1991
Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	25	8	9	2	6	8	6	2	3	6	4	7	86
EDITOR	56	13		1	1	1	1		1	1	5	2	82
OUTROS	2		4	2		4	3	1	2	7		1	26
TOTAIS	83	21	13	5	7	13	10	3	6	14	9	10	194

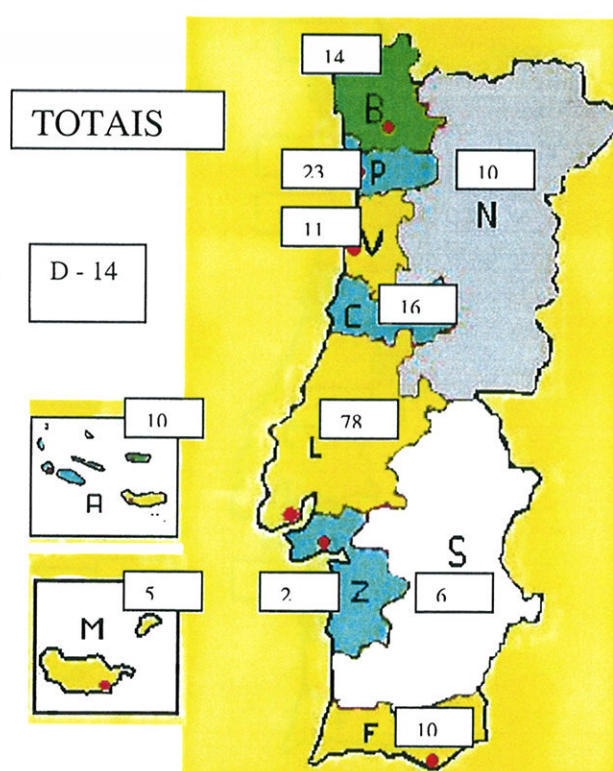
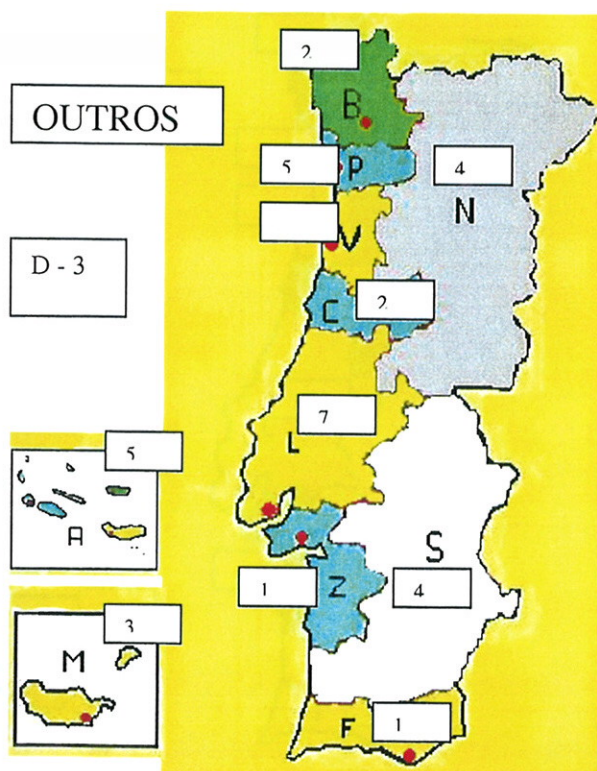
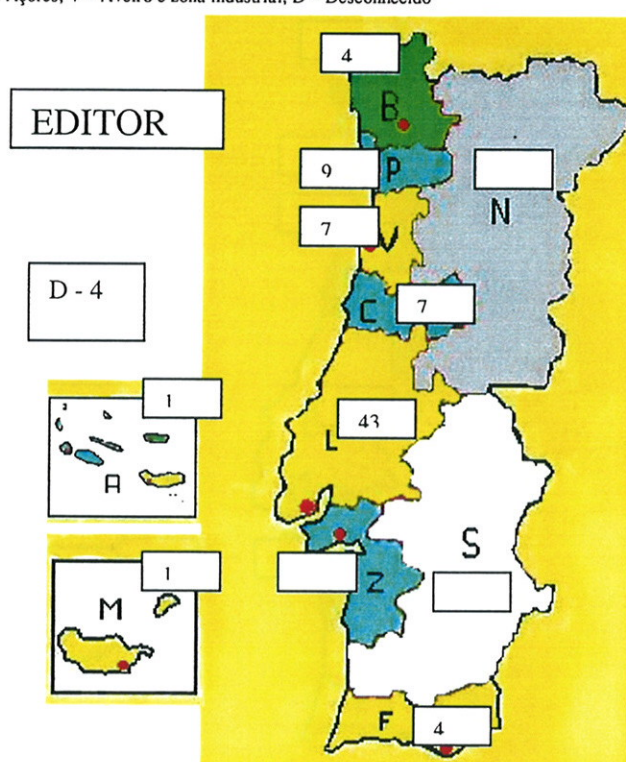
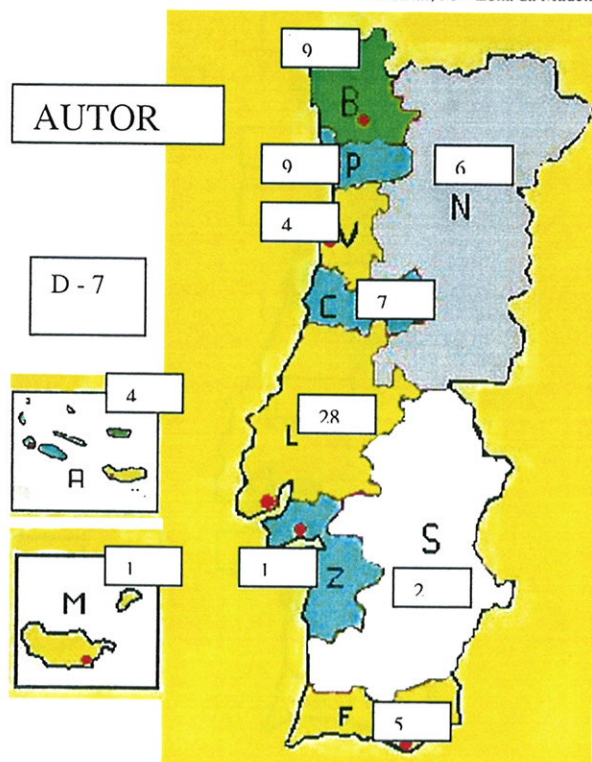
CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1992
Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	28	9	8	7	6	2	5	1	1	4	4	7	82
EDITOR	43	9	4	7			4		1	1	7	4	80
OUTROS	7	5	2	2	4	4	1	1	3	5		3	37
TOTAIS	78	23	14	16	10	6	10	2	5	10	11	14	199

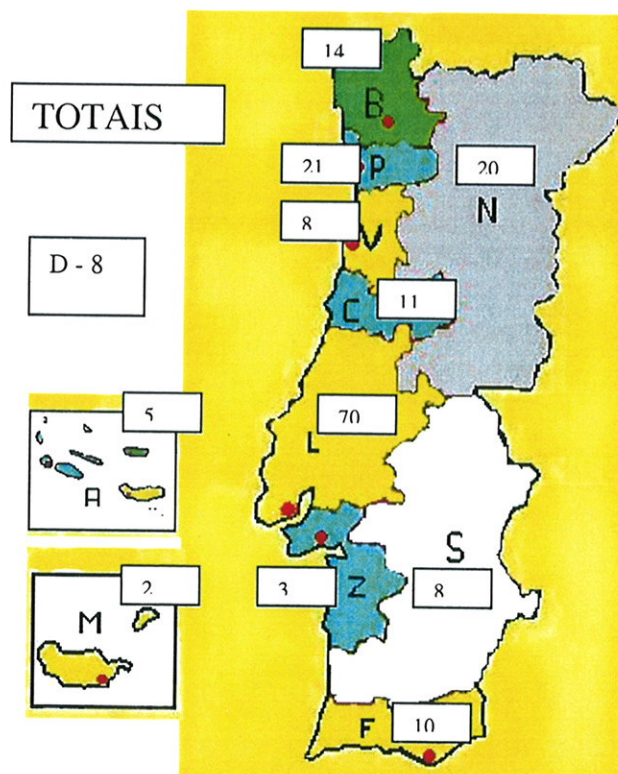
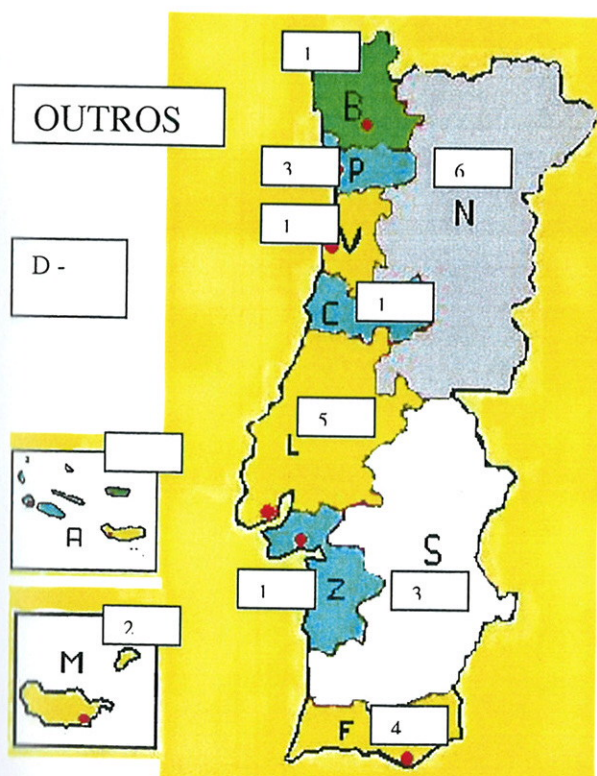
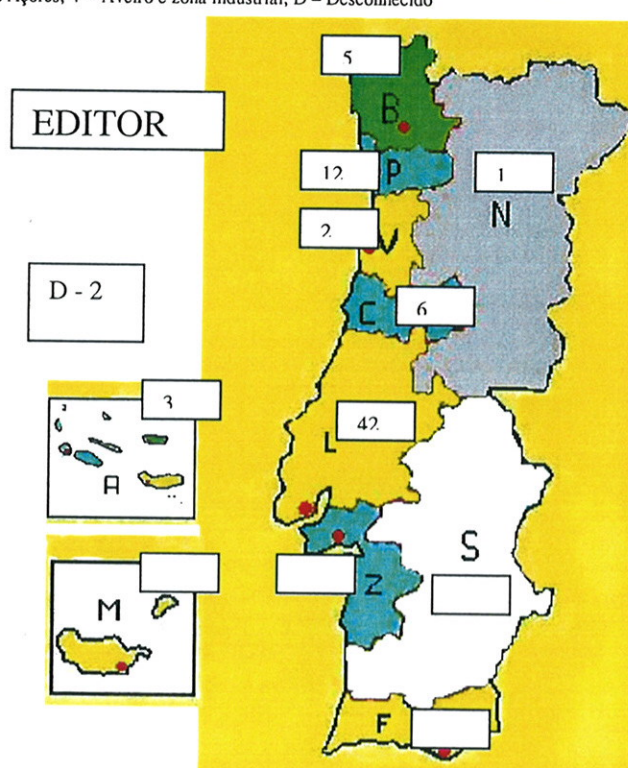
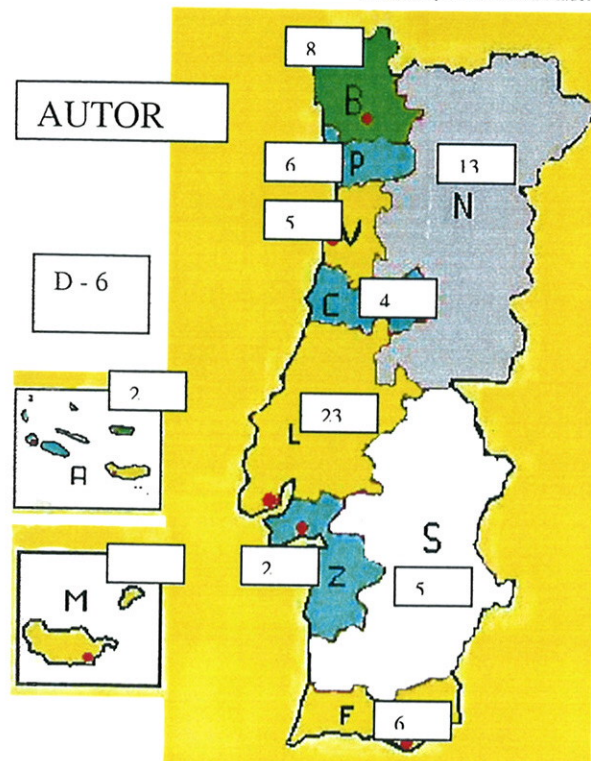
CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1993
Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	23	6	8	4	13	5	6	2		2	5	6	80
EDITOR	42	12	5	6	1					3	2	2	73
OUTROS	5	3	1	1	6	3	4	1	2		1		27
TOTAIS	70	21	14	11	20	8	10	3	2	5	8	8	180

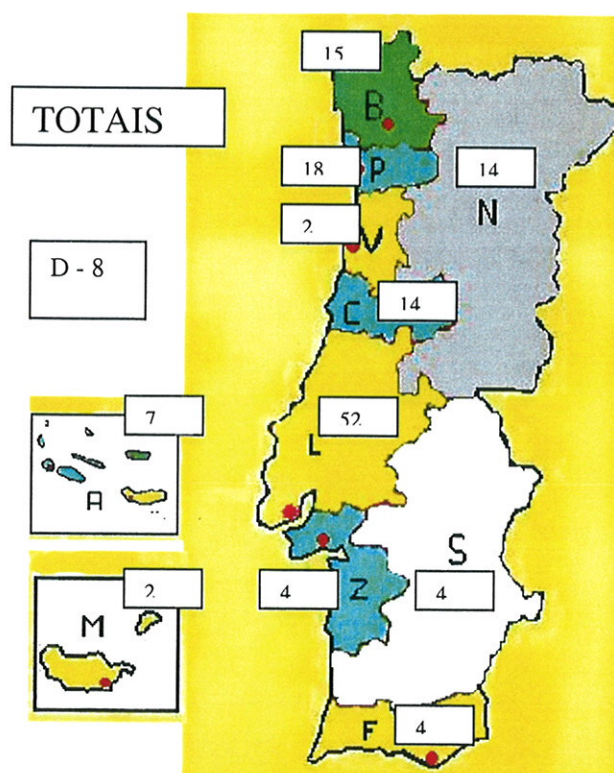
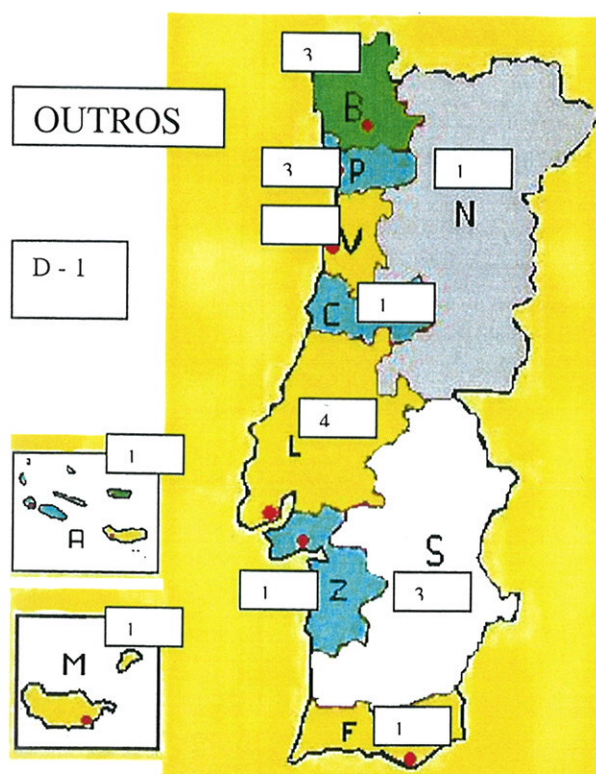
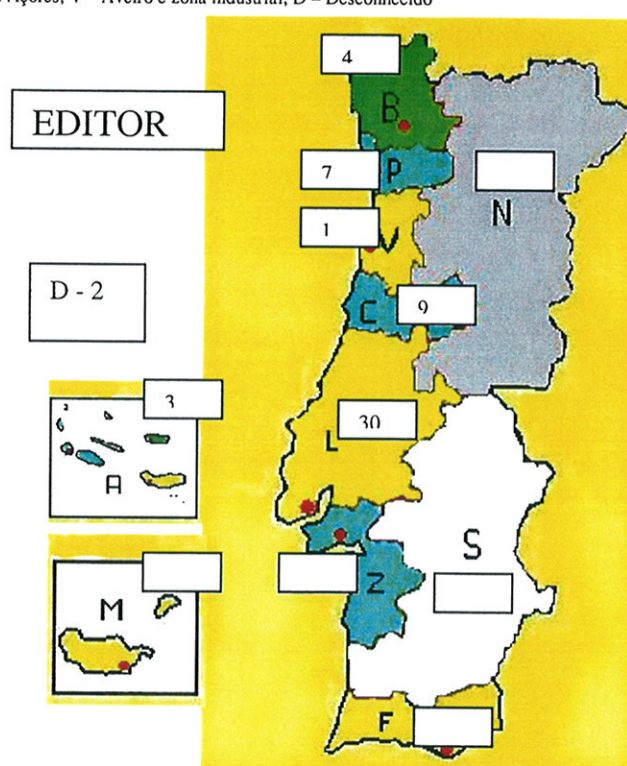
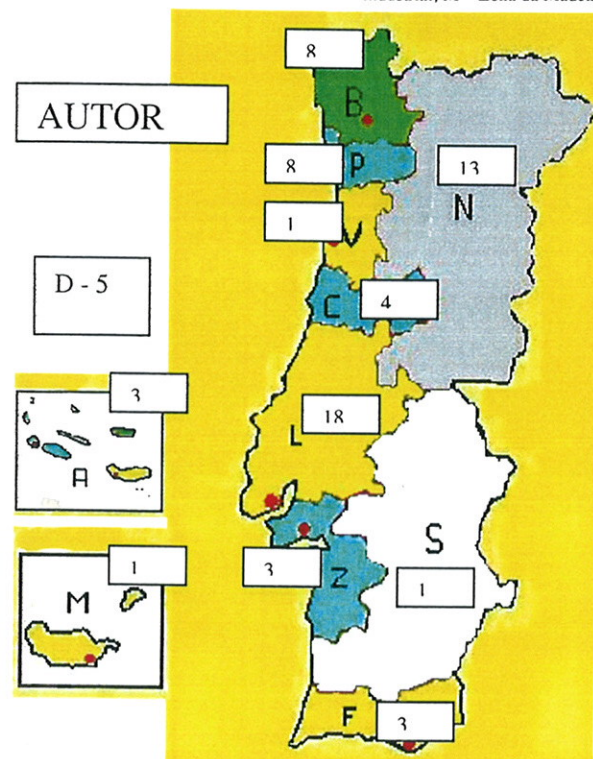
CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1994
Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	18	8	8	4	13	1	3	3	1	3	1	5	68
EDITOR	30	7	4	9						3	1	2	56
OUTROS	4	3	3	1	1	3	1	1	1	1		1	20
TOTAIS	52	18	15	14	14	4	4	4	2	7	2	8	144

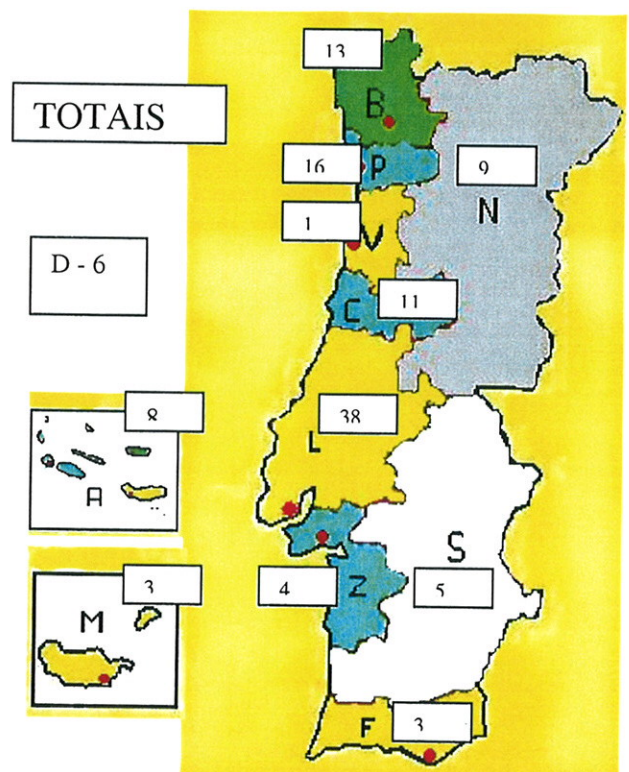
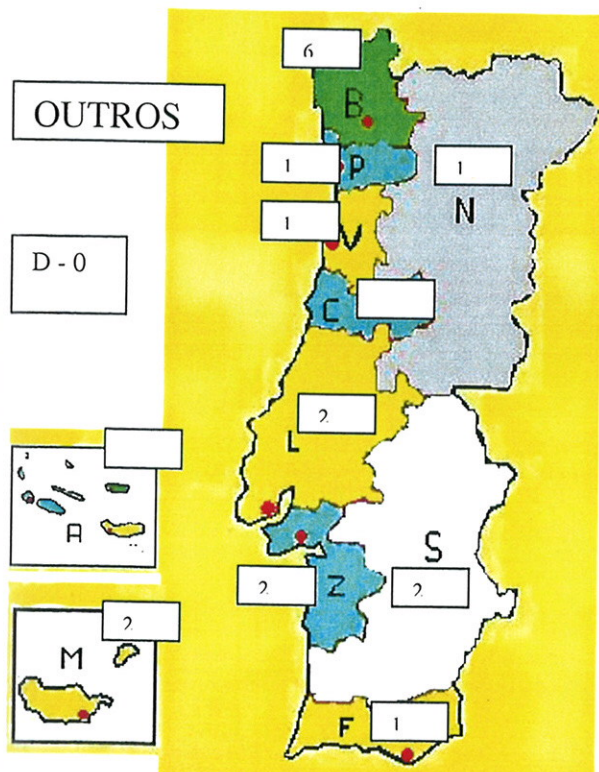
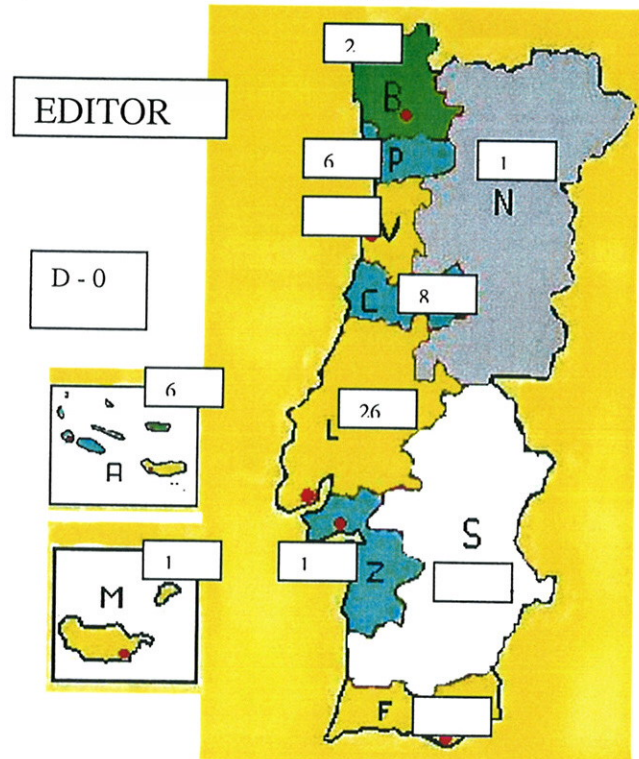
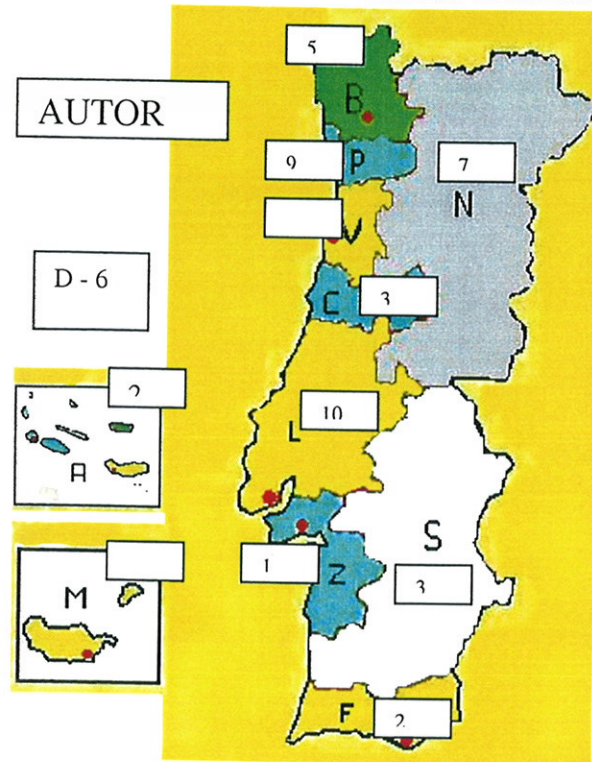
CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1995
Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	10	9	5	3	7	3	2	1		2		6	48
EDITOR	26	6	2	8	1			1	1	6			51
OUTROS	2	1	6		1	2	1	2	2		1		18
TOTAIS	38	16	13	11	9	5	3	4	3	8	1	6	117

CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido

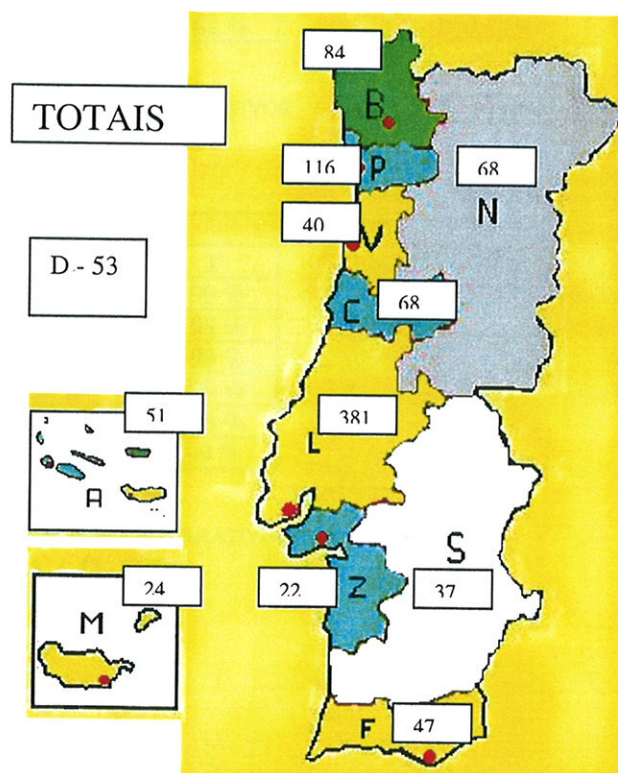
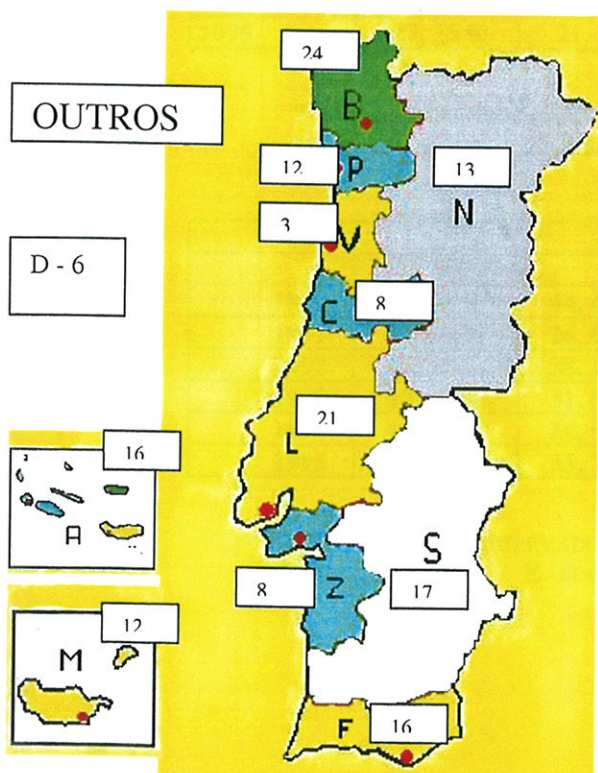
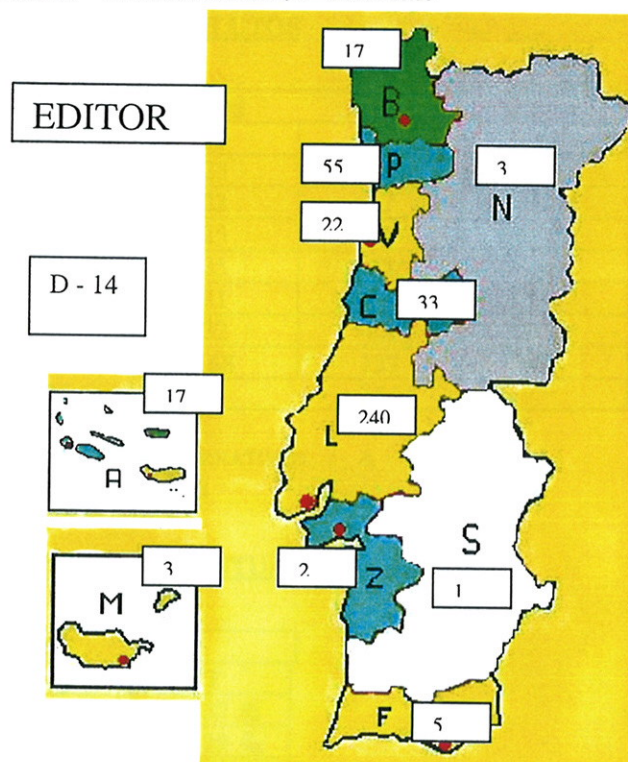
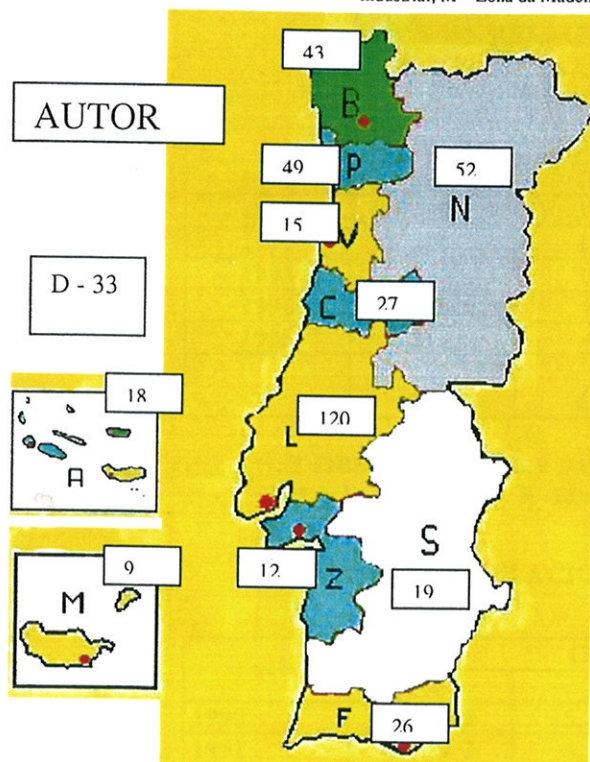


PUBLICAÇÕES DE AUTOR DO ANO DE 1990 A 1995

Existências gerais segundo o editor/zona geográfica

EDIÇÕES	L	P	B	C	N	S	F	Z	M	A	V	D	TOTAL
AUTOR	120	49	43	27	52	19	26	12	9	18	15	33	423
EDITOR	240	55	17	33	3	1	5	2	3	17	22	14	412
OUTROS	21	12	24	8	13	17	16	8	12	16	3	6	156
TOTAIS	381	116	84	68	68	37	47	22	24	51	40	53	991

CODIGO: L - Lisboa e zona da cintura a norte do Tejo; P - Porto e zona industrial do Porto; B - Braga e distrito de Braga; C - Coimbra e zona de Coimbra; N - Interior a norte do Tejo (Beiras e Trás-os-Montes); S - Interior a sul do Tejo (Alentejos); F - Faro e zona do Algarve; Z - Setúbal e zona industrial; M - Zona da Madeira; A - Zona dos Açores; V - Aveiro e zona industrial; D - Desconhecido



PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS
EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR
SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS ABSOLUTOS

	POEMAS NARRATIVOS					
	T OBS	SEM	COM	A	E	O
1990	157	103	54	23	24	7
1991	193	148	45	22	12	11
1992	199	144	55	25	21	9
1993	180	111	69	35	22	12
1994	144	81	63	31	23	9
1995	117	47	70	32	25	13
T	990	634	356	168	127	61
				356		

T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - P.NARRATIVOS / **A** -
EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS PERCENTUAIS

	COM N / T OBS			
	A	E	O	T
1990	14,64 %	15,28 %	4,45 %	34,37 %
1991	11,39 %	6,21 %	5,69 %	23,29 %
1992	12,56 %	10,55 %	4,52 %	27,63 %
1993	19,44 %	12,33 %	6,66 %	38,43 %
1994	21,52 %	15,97 %	6,25 %	43,74 %
1995	27,35 %	21,36 %	11,11 %	59,82 %

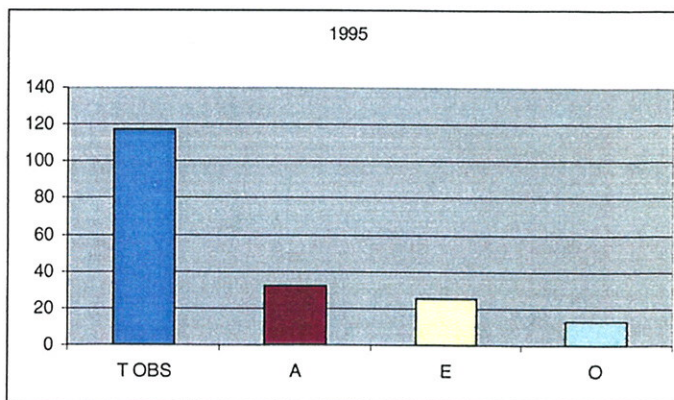
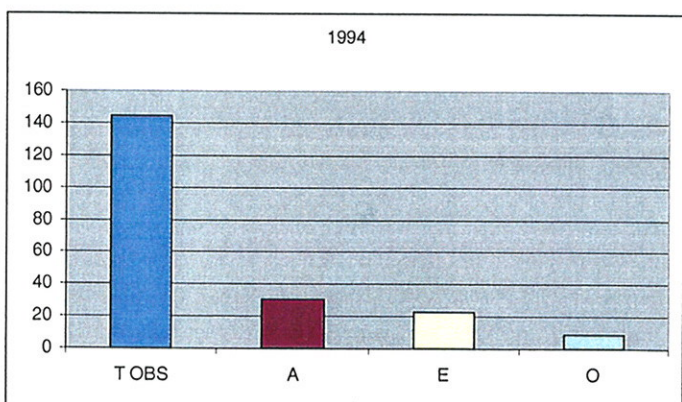
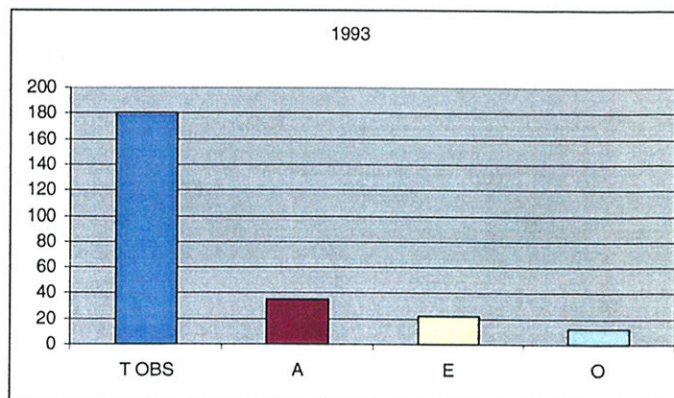
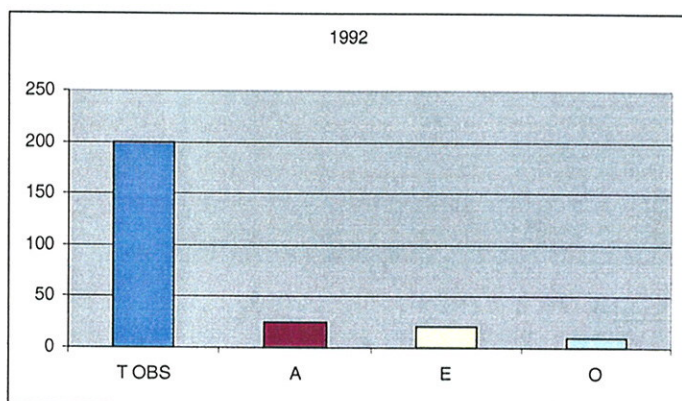
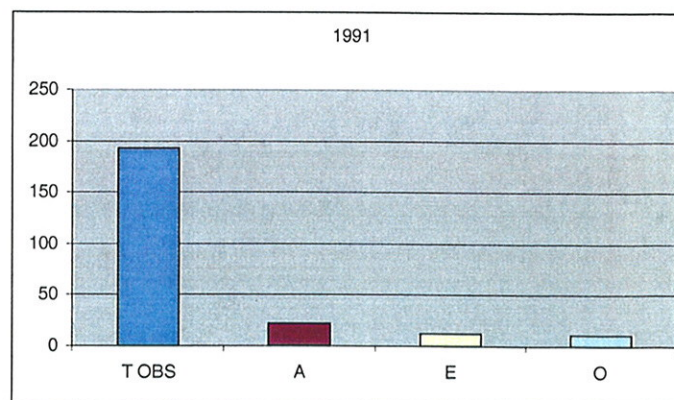
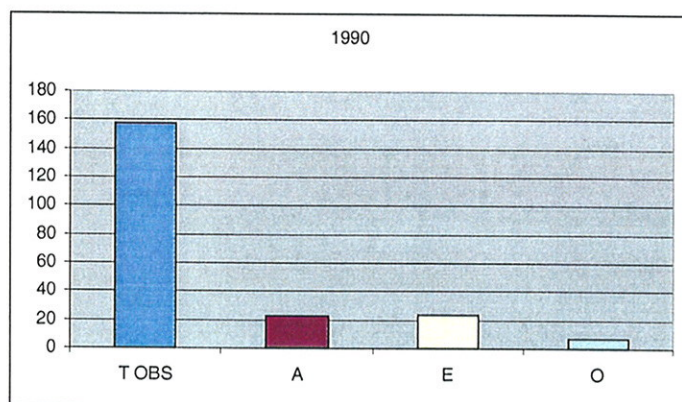
T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - P.NARRATIVOS / **A** -
EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

	A E O / T COM N			
	A	E	O	T
1990	42,59 %	44,44 %	12,96 %	99,99 %
1991	48,88 %	26,66 %	24,44 %	99,98 %
1992	45,45 %	38,18 %	16,36 %	99,99 %
1993	50,72 %	31,88 %	17,39 %	99,99 %
1994	49,20 %	36,50 %	14,28 %	99,98 %
1995	45,71 %	35,71 %	18,57 %	99,99 %

T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - P.NARRATIVOS / **A** -
EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS
EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR
SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

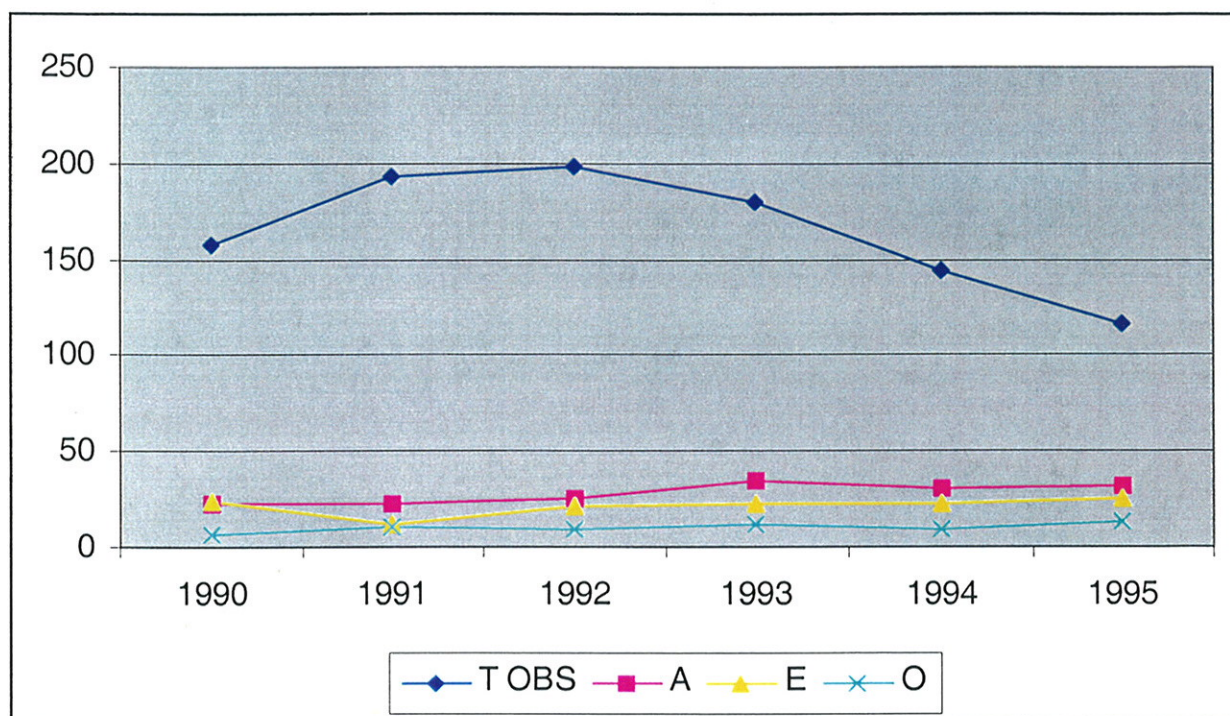
ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS ABSOLUTOS



T OBS - TOTAL OBSERVADO / T - TOTAL / N - P.NARRATIVOS / A -
 EDIÇÃO DE AUTOR / E - EDIÇÃO DE EDITORA / O - OUTRA

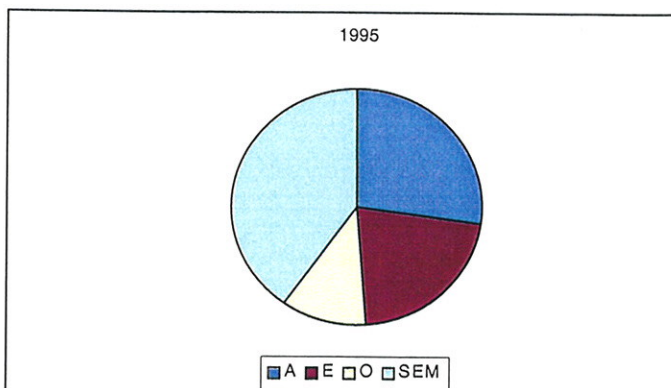
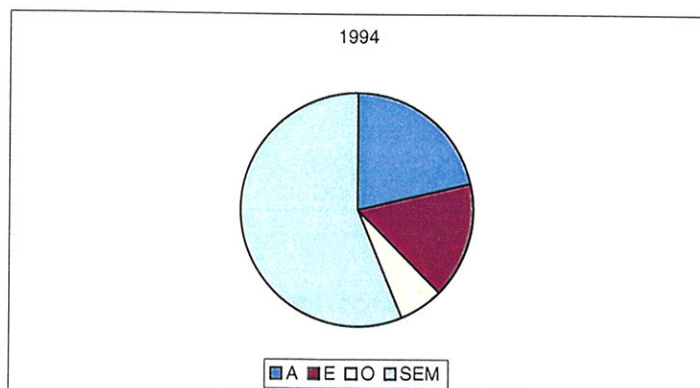
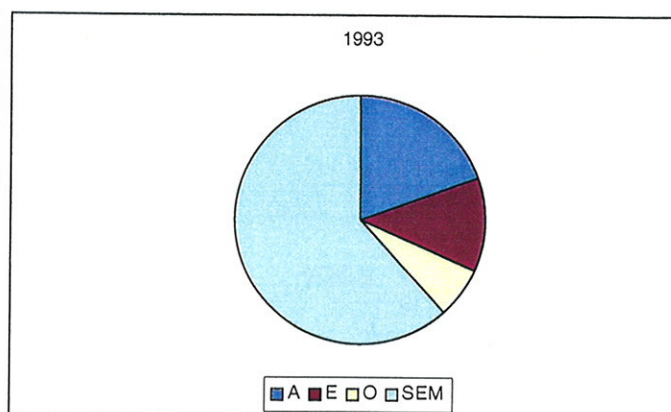
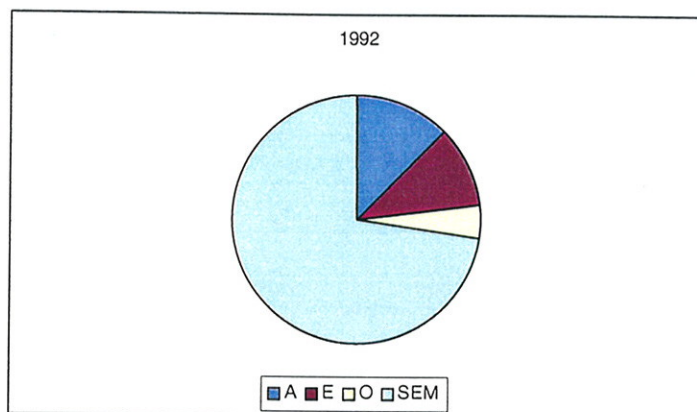
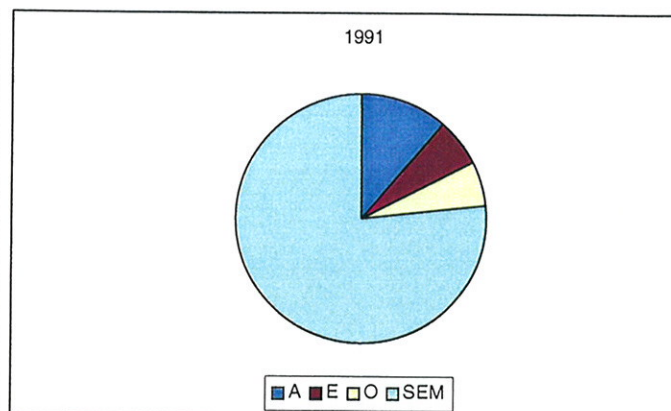
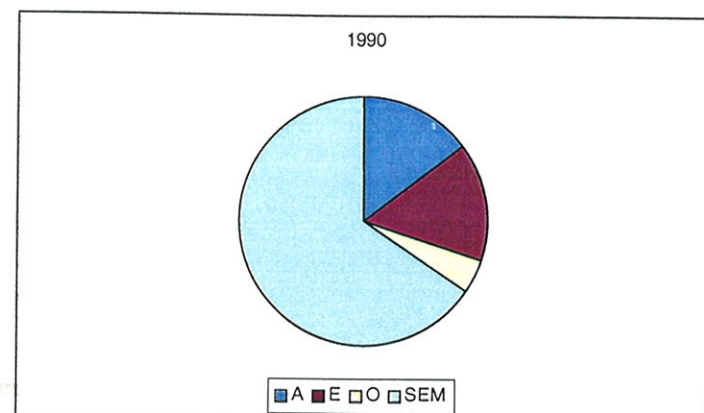
PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS
EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR
SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS ABSOLUTOS



T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - POEMAS NARRATIVOS / **A**
- EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

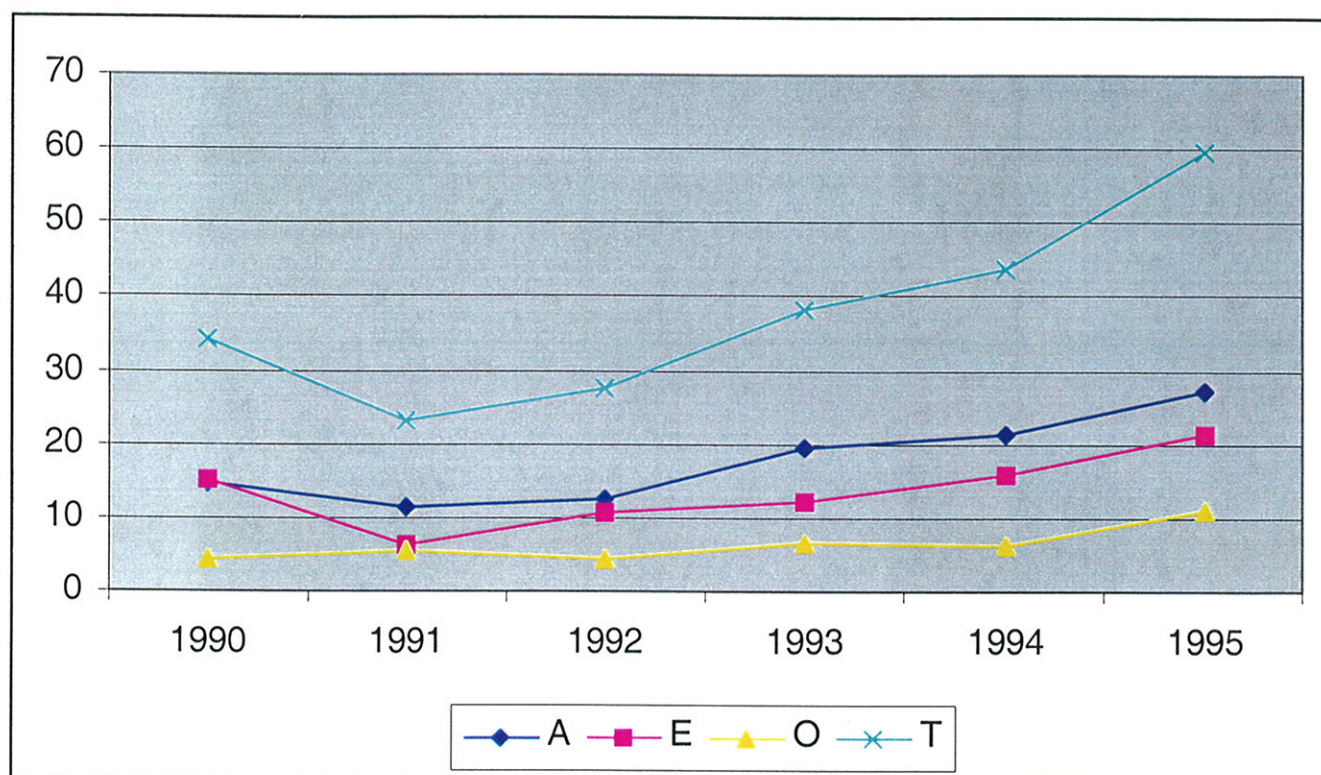
PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS
EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR
SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO
ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS PERCENTUAIS
(COM POEMAS NARRATIVOS / TOTAL OBSERVADO)



T OBS - TOTAL OBSERVADO / T - TOTAL / N - POEMAS NARRATIVOS / A -
 EDIÇÃO DE AUTOR / E - EDIÇÃO DE EDITORA / O - OUTRA

PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS
EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR
SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS PERCENTUAIS
 (COM POEMAS NARRATIVOS / TOTAL OBSERVADO)



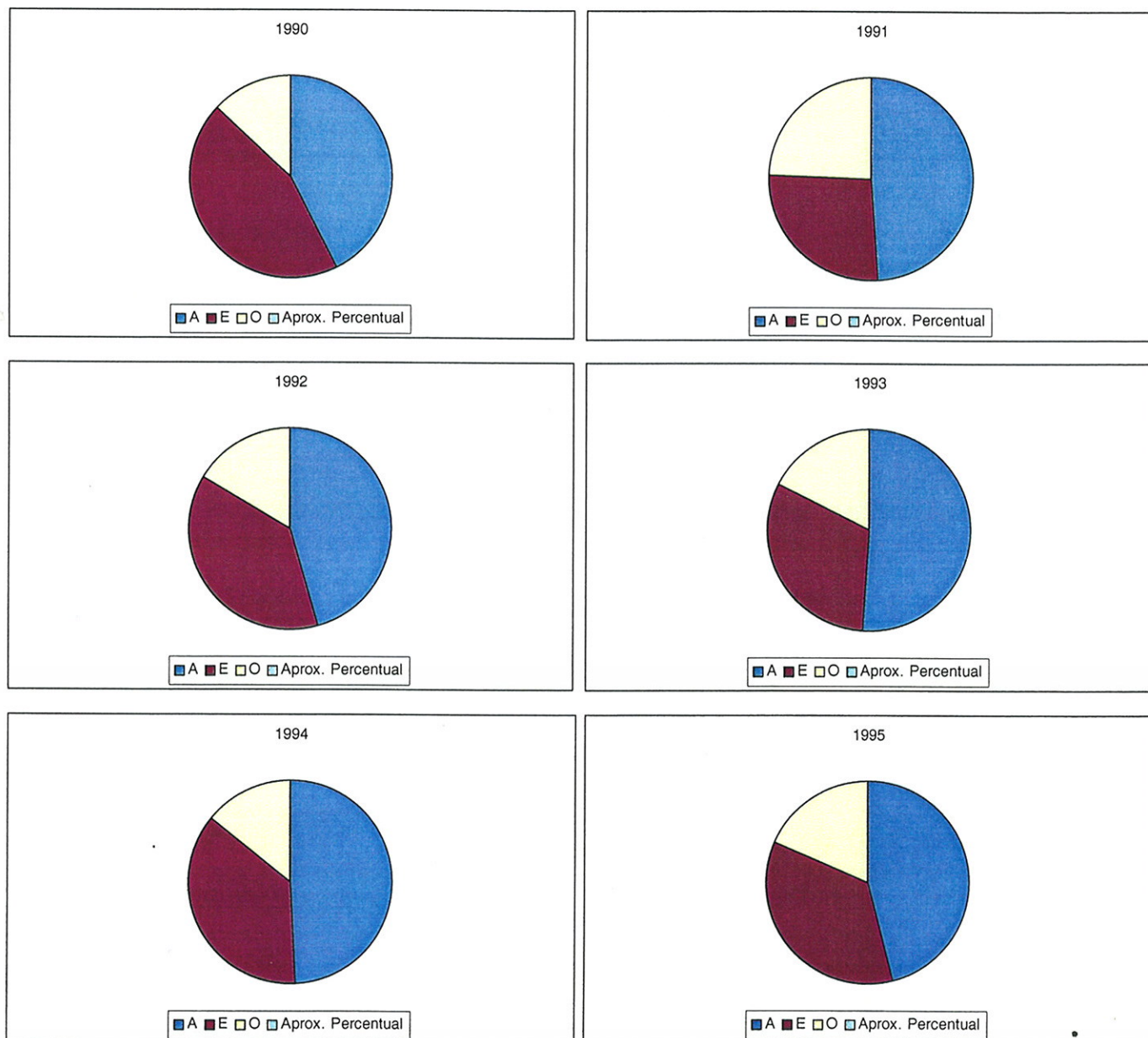
T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - POEMAS NARRATIVOS / **A** - EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS

EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS PERCENTUAIS

(EDIÇÃO DE AUTOR, DE EDITORA E OUTRA / TOTAL COM
POEMAS NARRATIVOS)



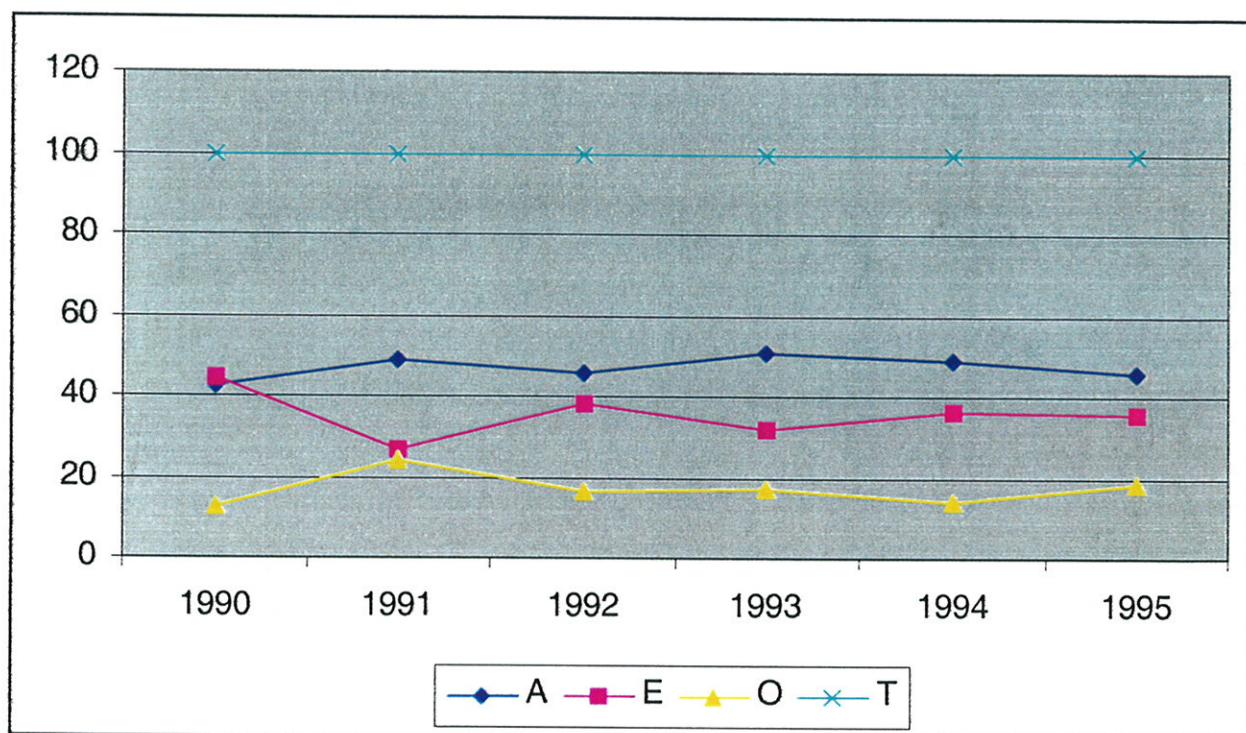
T OBS - TOTAL OBSERVADO / T - TOTAL / N - POEMAS NARRATIVOS / A -
EDIÇÃO DE AUTOR / E - EDIÇÃO DE EDITORA / O - OUTRA

PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS

EXISTÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES DE AUTOR SEGUNDO ANO E MODO DE EDIÇÃO

ANÁLISE RELACIONAL EM TERMOS PERCENTUAIS

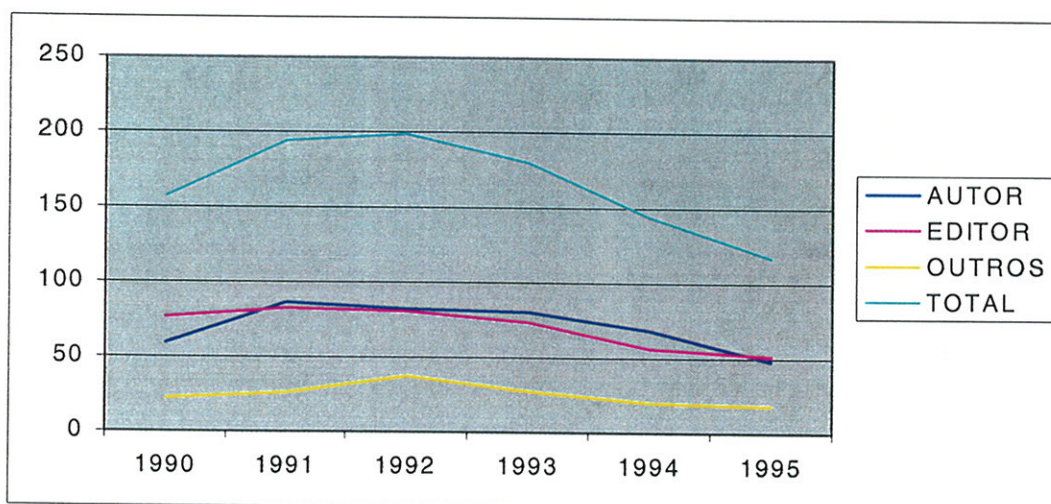
(EDIÇÃO DE AUTOR, DE EDITORA E OUTRA / TOTAL COM
POEMAS NARRATIVOS)



T OBS - TOTAL OBSERVADO / **T** - TOTAL / **N** - POEMAS NARRATIVOS / **A**
- EDIÇÃO DE AUTOR / **E** - EDIÇÃO DE EDITORA / **O** - OUTRA

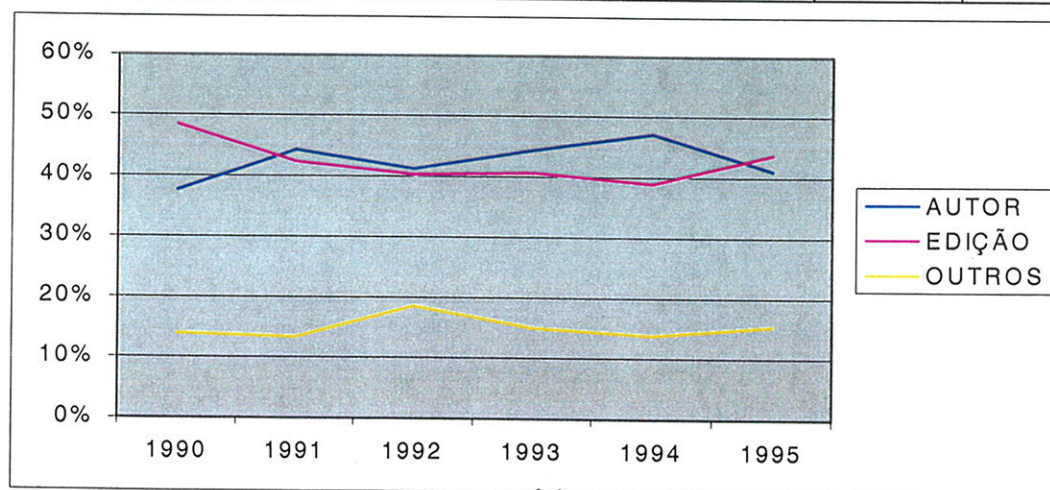
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DOS
DIVERSOS TIPOS DE EDIÇÃO (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990
A 1995

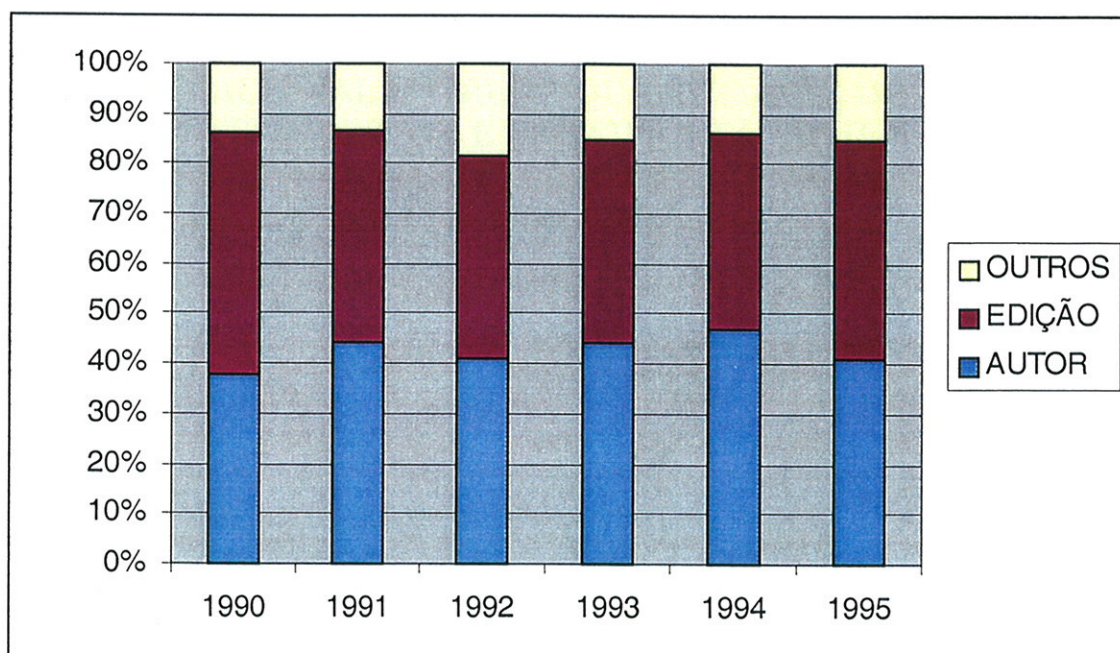
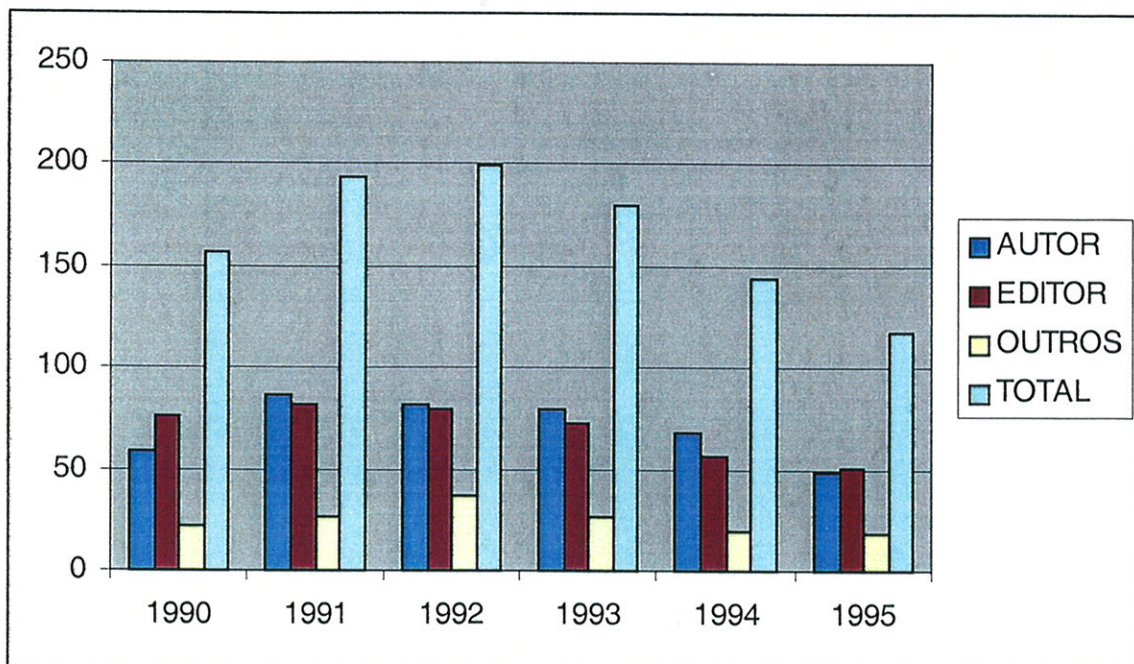
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
ED. AUTOR	59	86	82	80	68	48
EDITORAS	76	82	80	73	56	51
OUTROS	22	26	37	27	20	18
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DOS
DIVERSOS TIPOS DE EDIÇÃO (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS
1990 A 1995

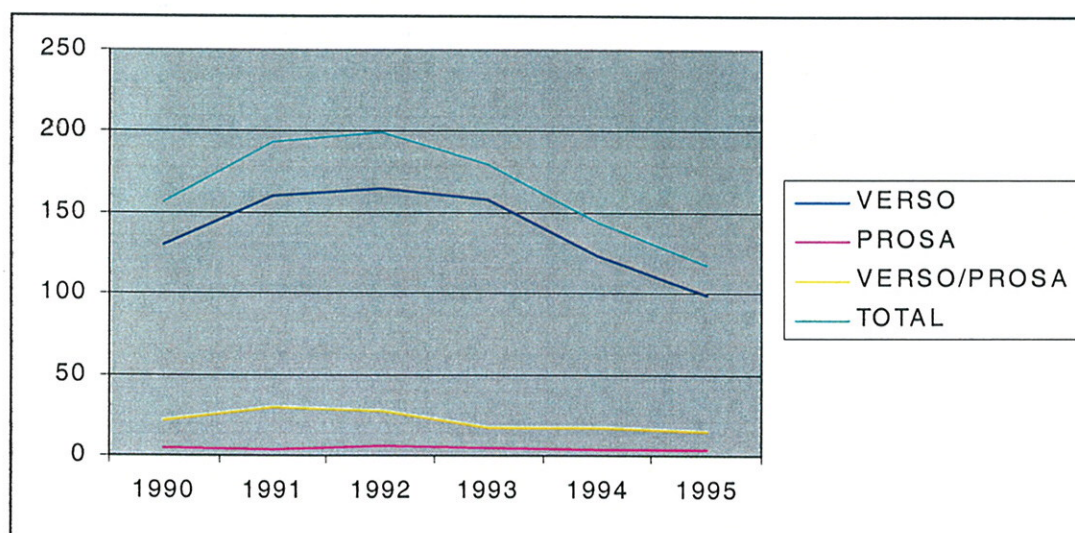
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
ED.AUTOR	37,58%	44,33%	41,21%	44,44%	47,22%	41,03%
EDITORA	48,41%	42,27%	40,20%	40,56%	38,89%	43,59%
OUTROS	14,01%	13,40%	18,59%	15,00%	13,89%	15,38%





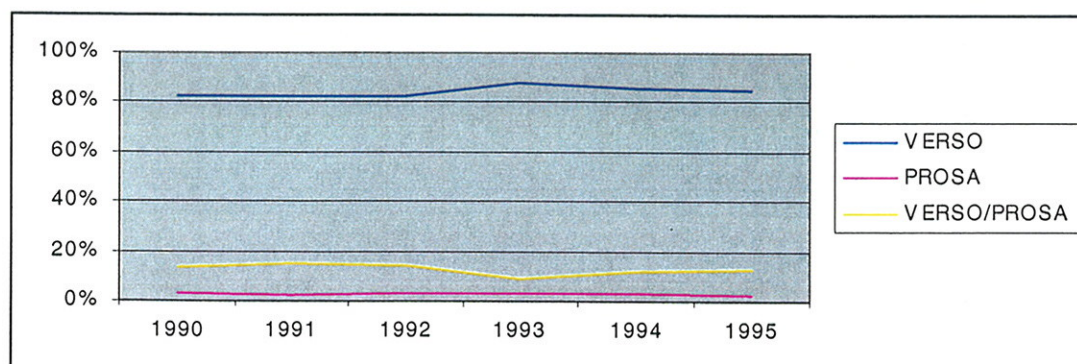
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM PROSA, VERSO E USO SIMULTÂNEO (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

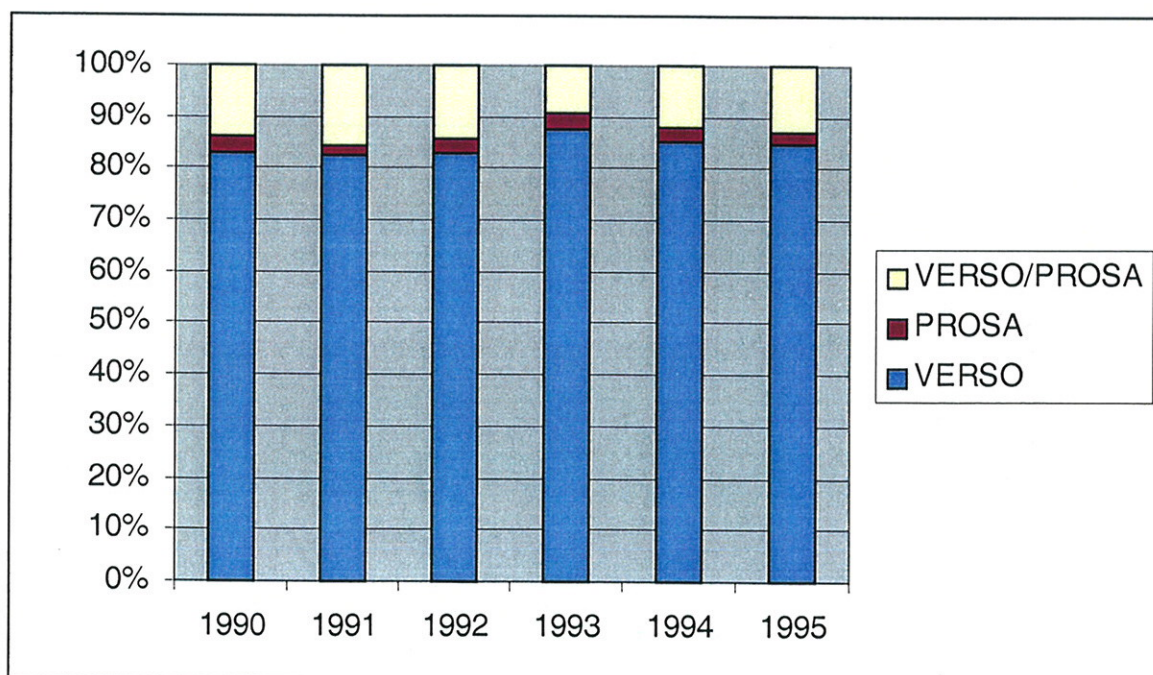
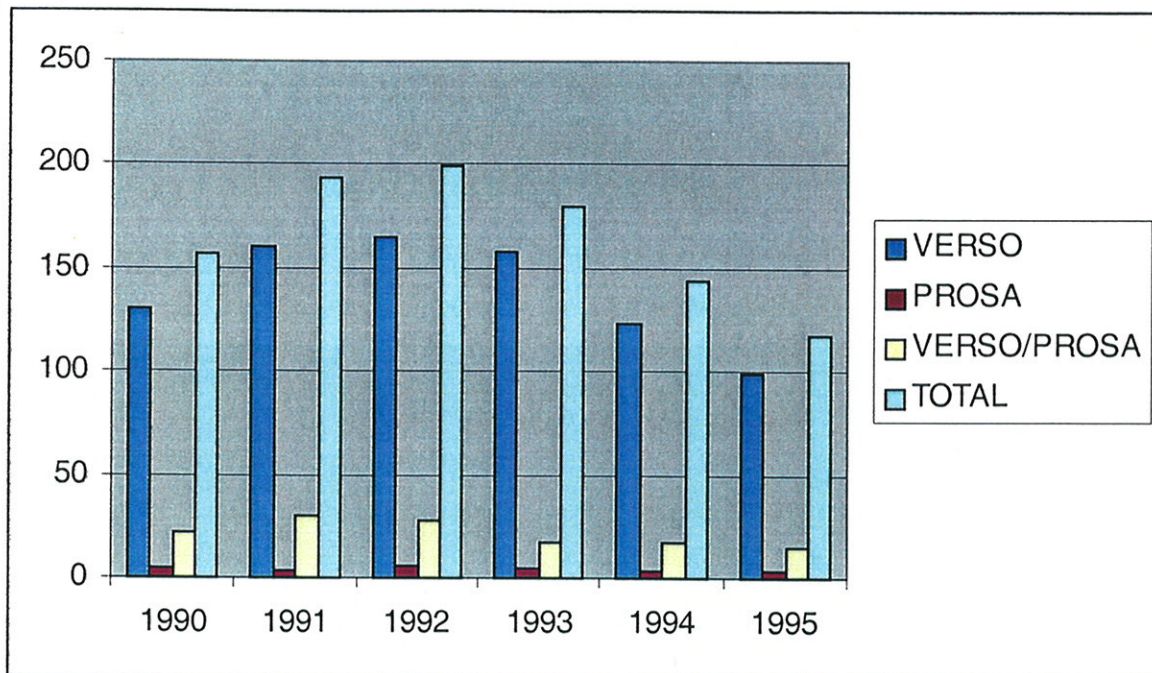
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
VERSO	130	160	165	158	123	99
PROSA	5	4	6	5	4	3
VERSO/PROSA	22	30	28	17	17	15
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM VERSO, PROSA E USO SIMULTÂNEO (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

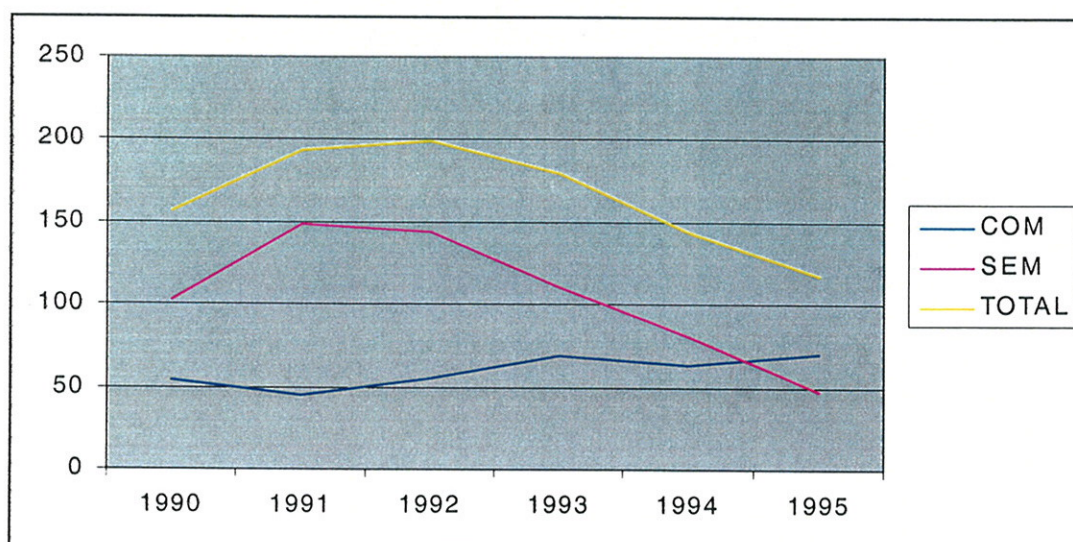
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
VERSO	82,80%	82,47%	82,91%	87,78%	85,42%	84,62%
PROSA	3,18%	2,06%	3,02%	2,78%	2,78%	2,56%
VERSO/PROSA	14,01%	15,46%	14,07%	9,44%	11,81%	12,82%





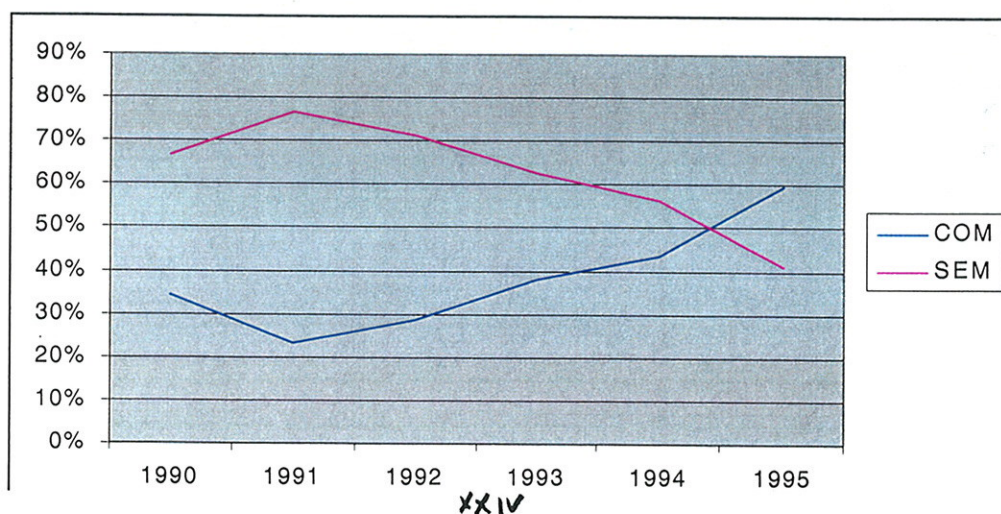
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

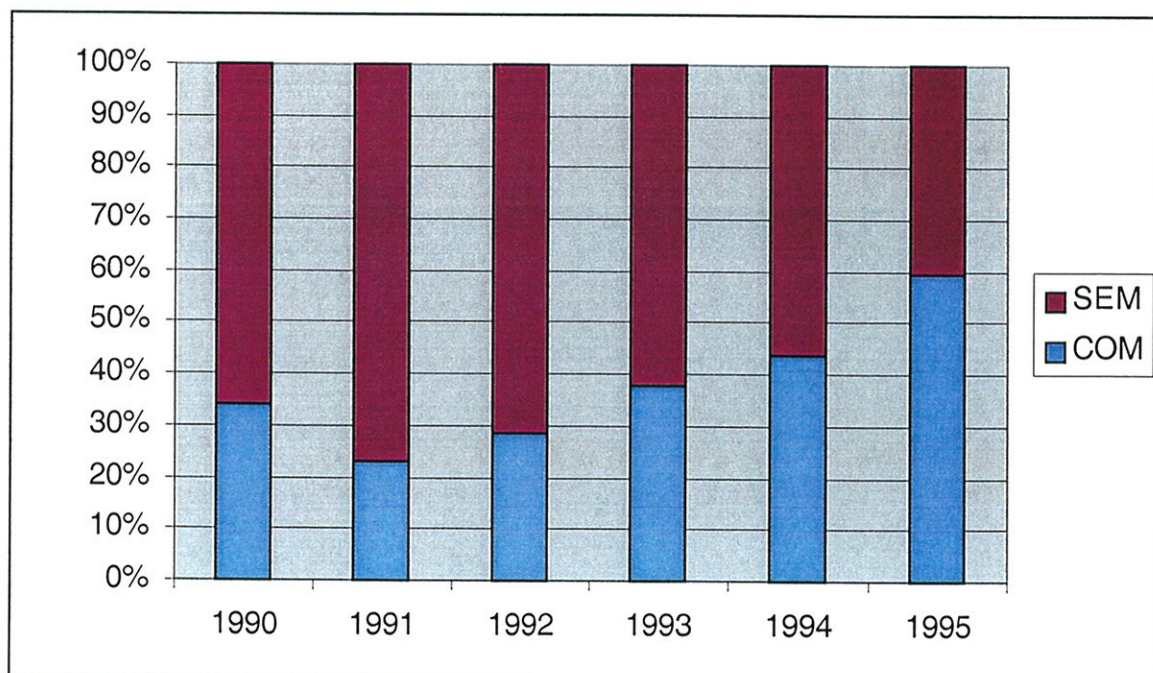
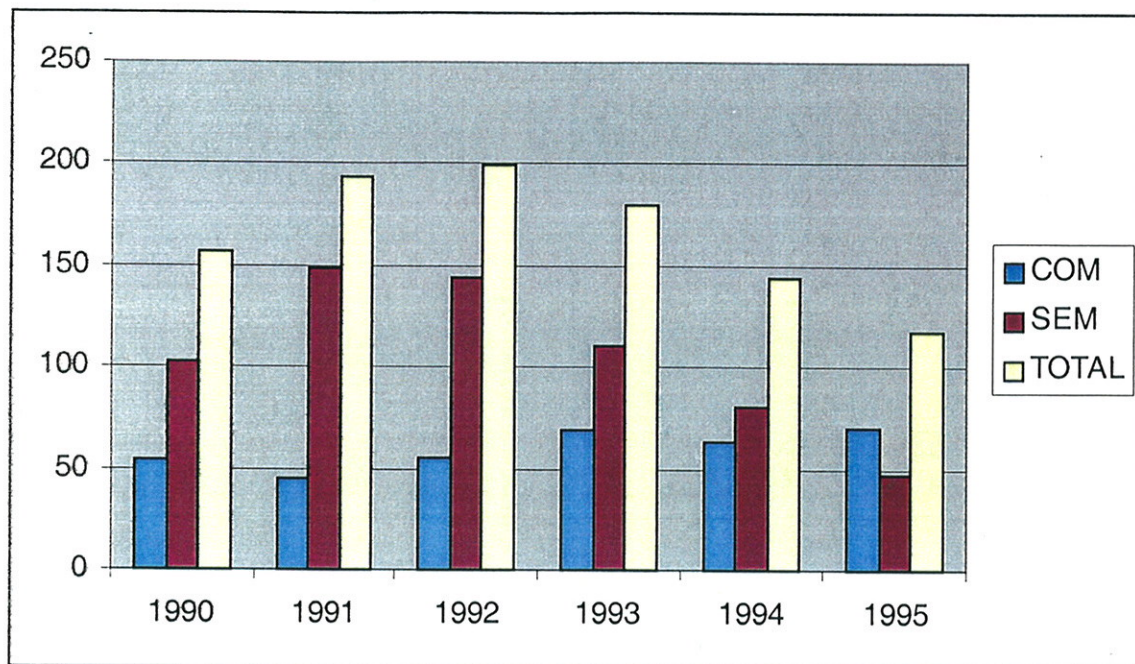
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	54	45	55	69	63	70
SEM	103	149	144	111	81	47
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM PRESENÇA DE POEMAS NARRATIVOS (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

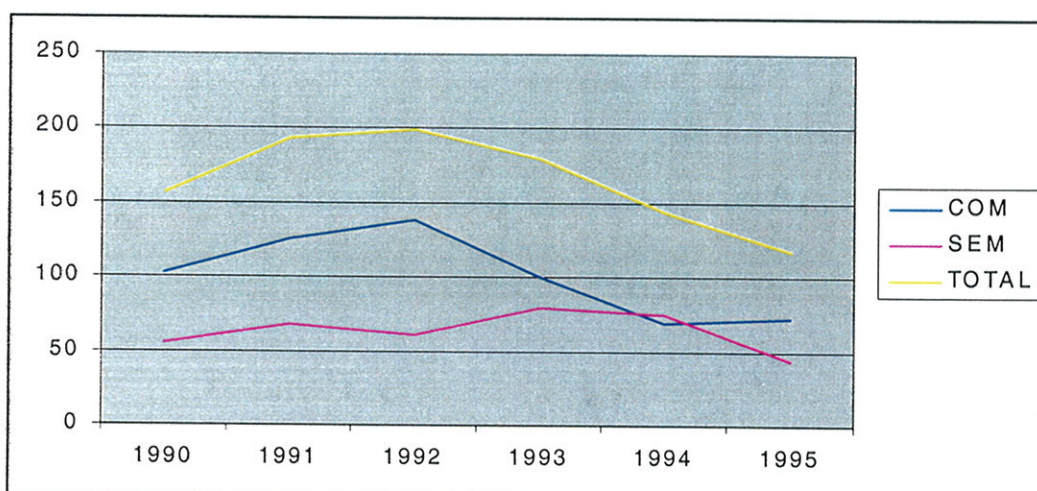
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	34,39%	23,20%	28,64%	38,33%	43,75%	59,83%
SEM	66,61%	76,80%	71,36%	62,67%	56,25%	41,17%





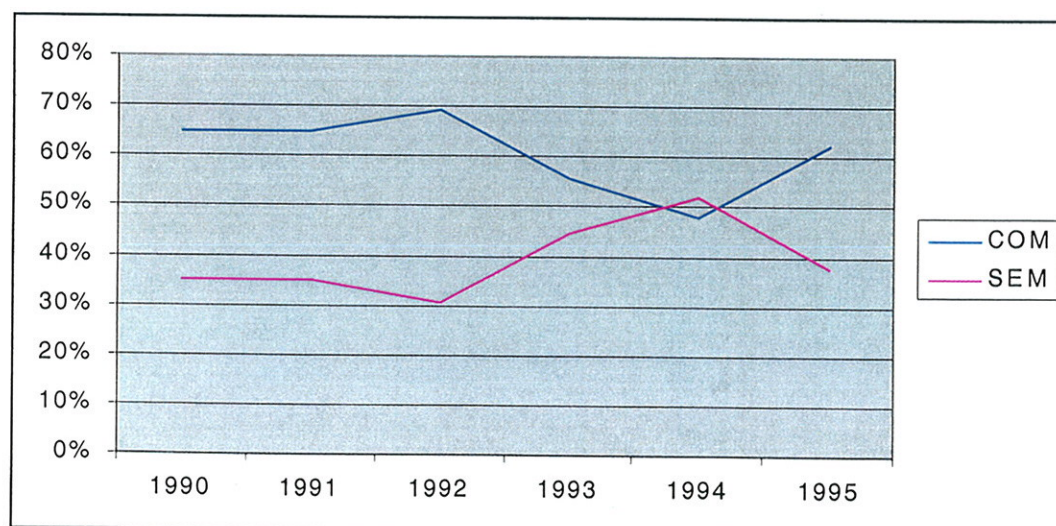
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM EXPLÍCITA INTERTEXTUALIDADE (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

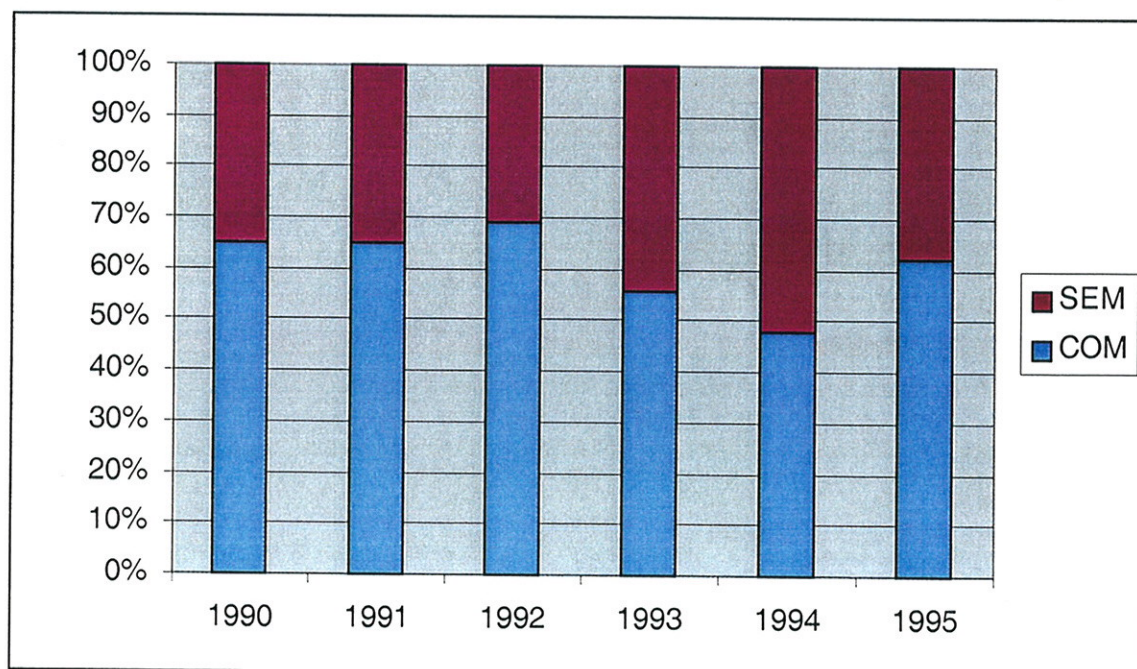
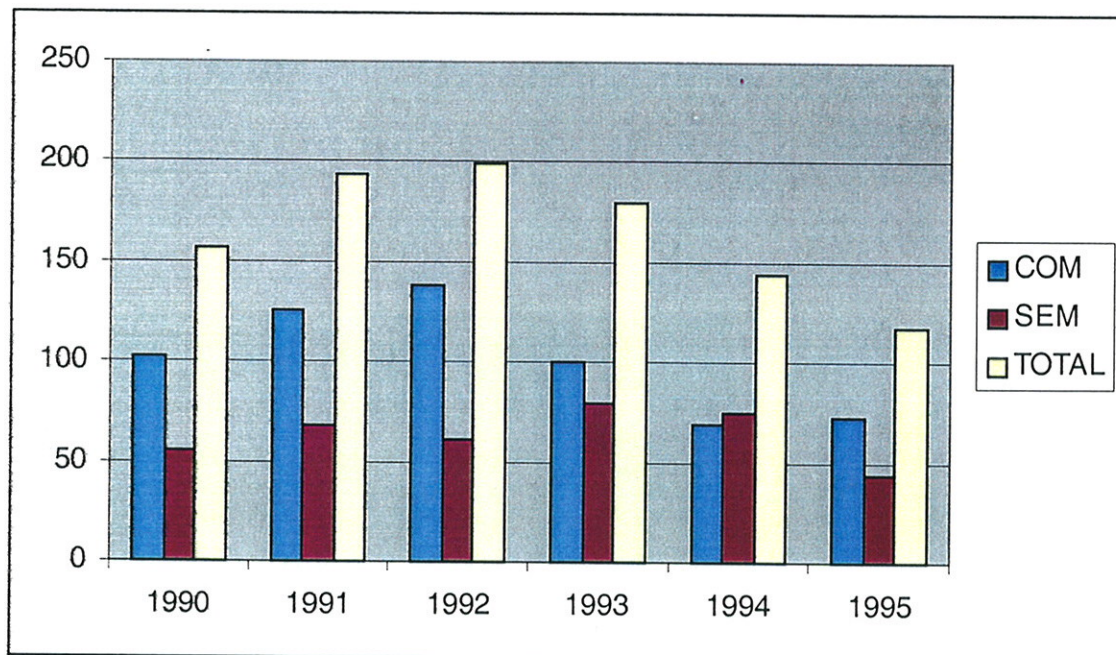
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	102	126	138	100	69	73
SEM	55	68	61	80	75	44
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM EXPLÍCITA INTERTEXTUALIDADE (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

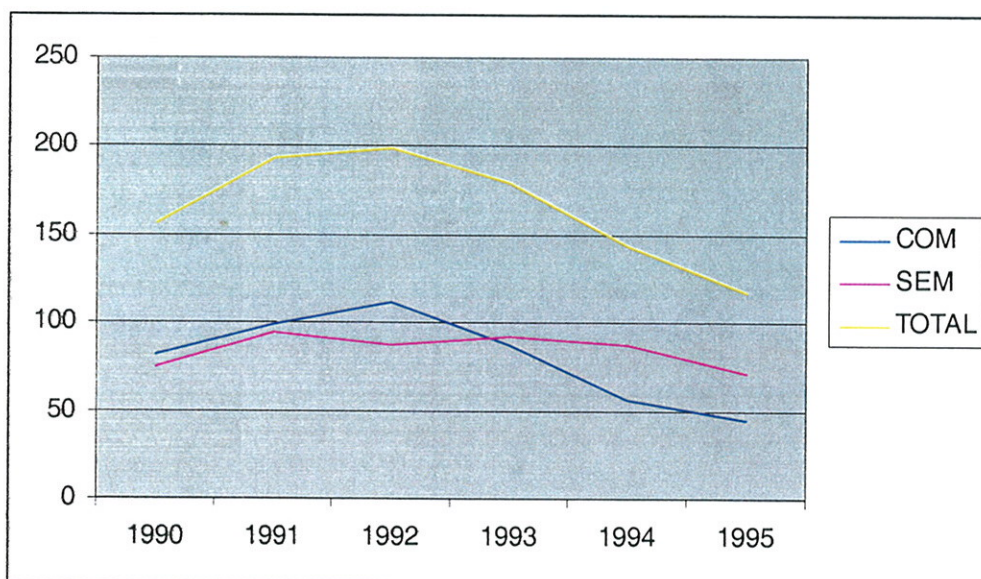
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	64,97%	64,95%	69,35%	55,56%	47,92%	62,39%
SEM	35,03%	35,05%	30,65%	44,44%	52,08%	37,61%





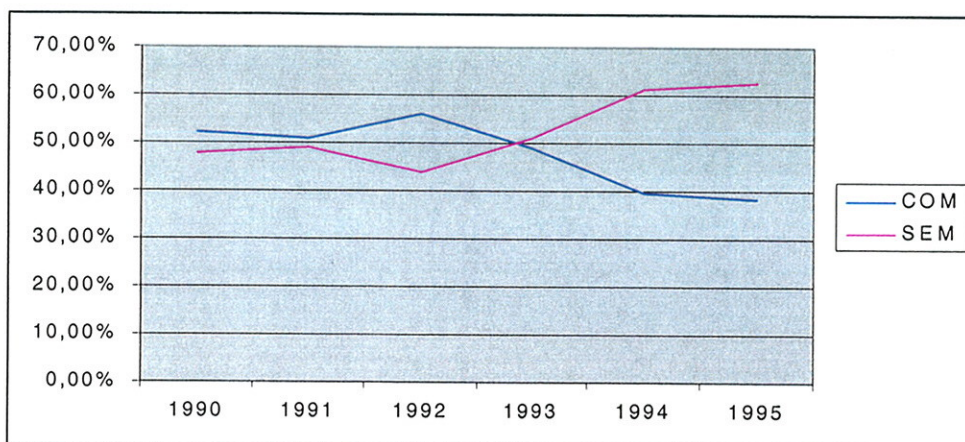
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM METALINGUAGEM (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990
A 1995

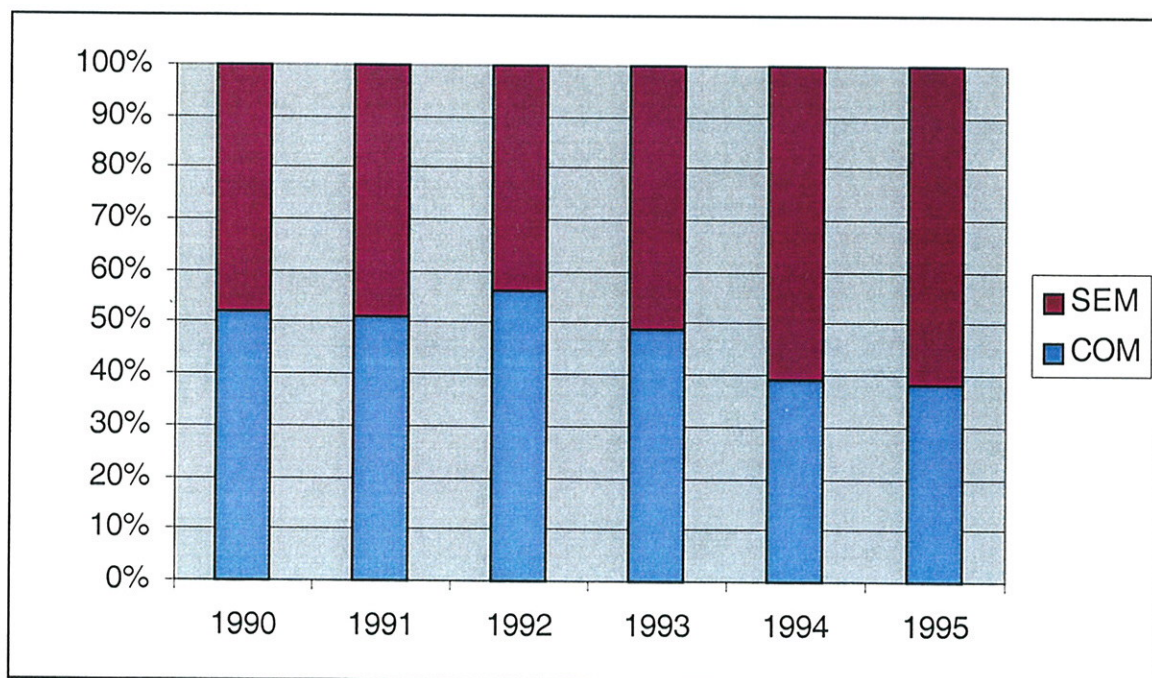
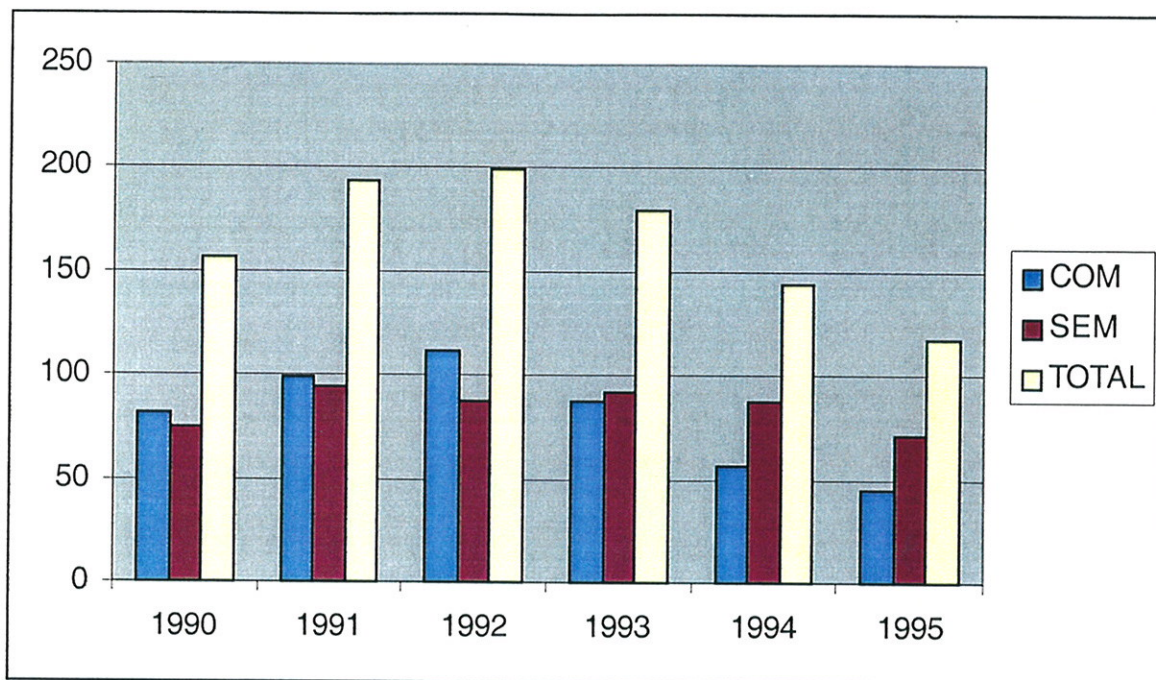
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	82	99	112	88	57	45
SEM	75	95	87	92	87	72
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM METALINGUAGEM (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS
1990 A 1995

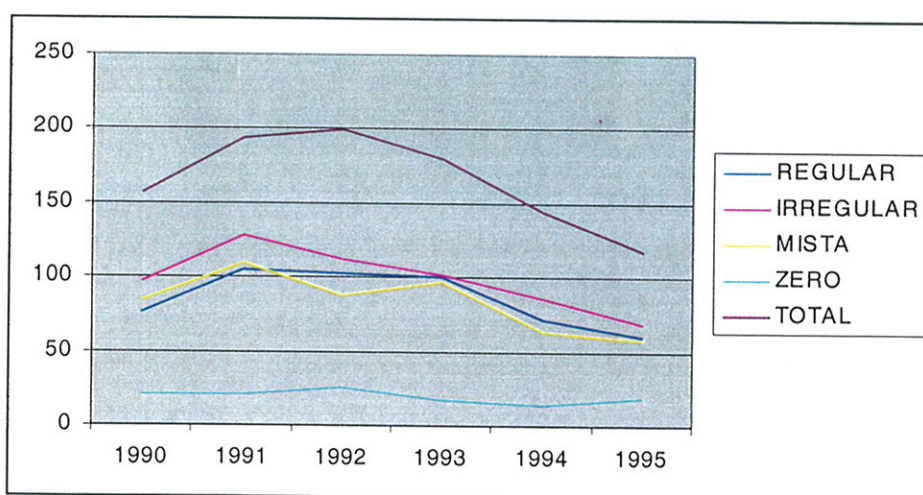
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
COM	52,23%	51,03%	56,28%	48,89%	39,58%	38,46%
SEM	47,77%	48,97%	43,72%	51,11%	61,42%	62,54%





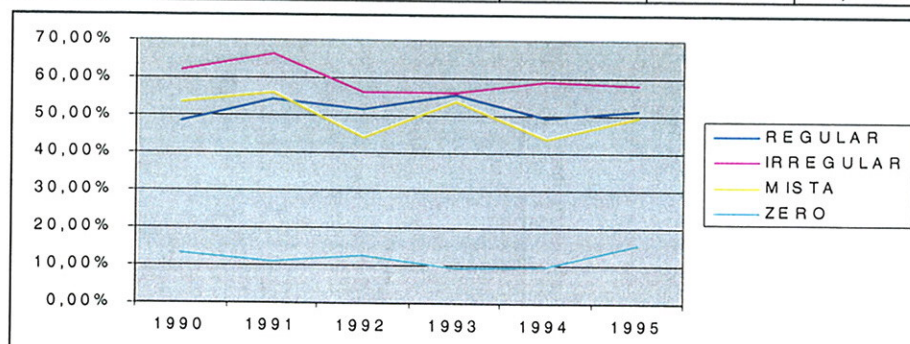
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE ESTROFES (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

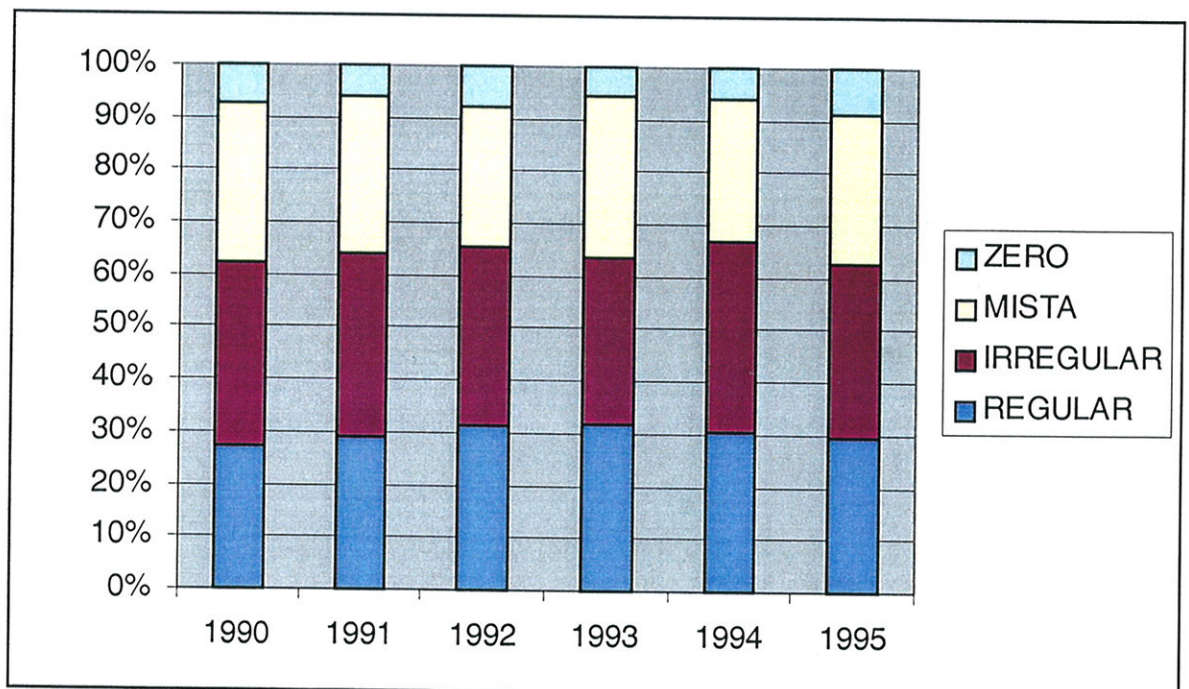
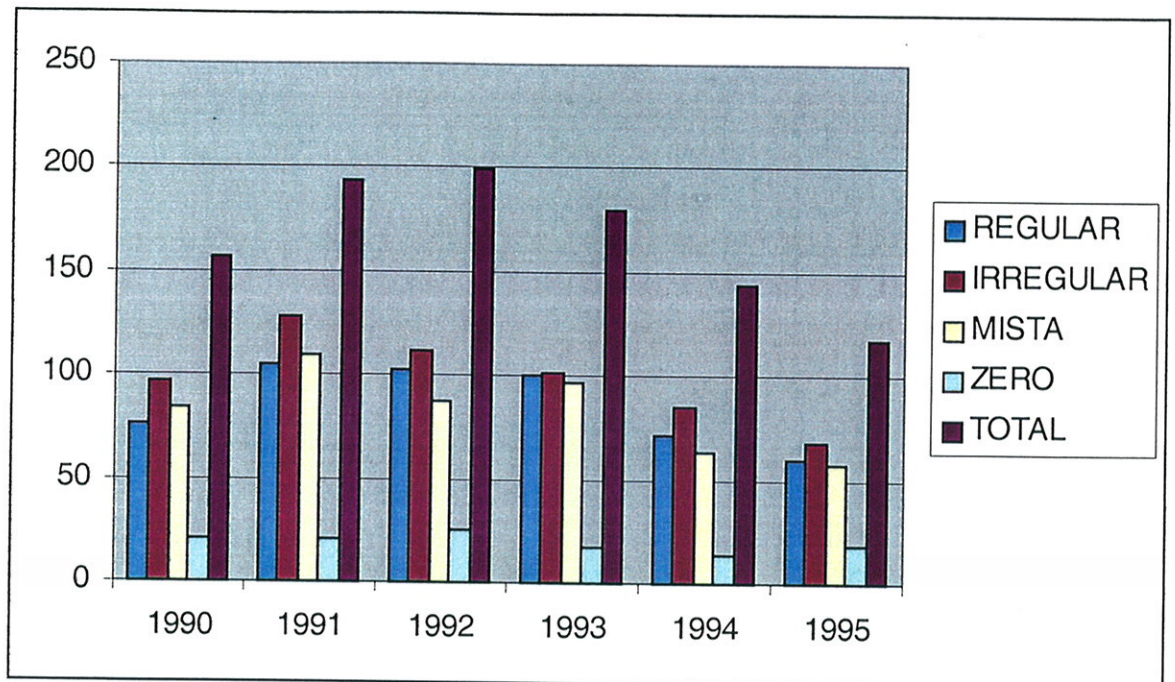
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
REGULAR	76	105	103	100	71	60
IRREGULAR	97	128	112	101	85	68
MISTA	84	109	88	97	63	58
PROSA	21	21	25	17	14	18
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE ESTROFES (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

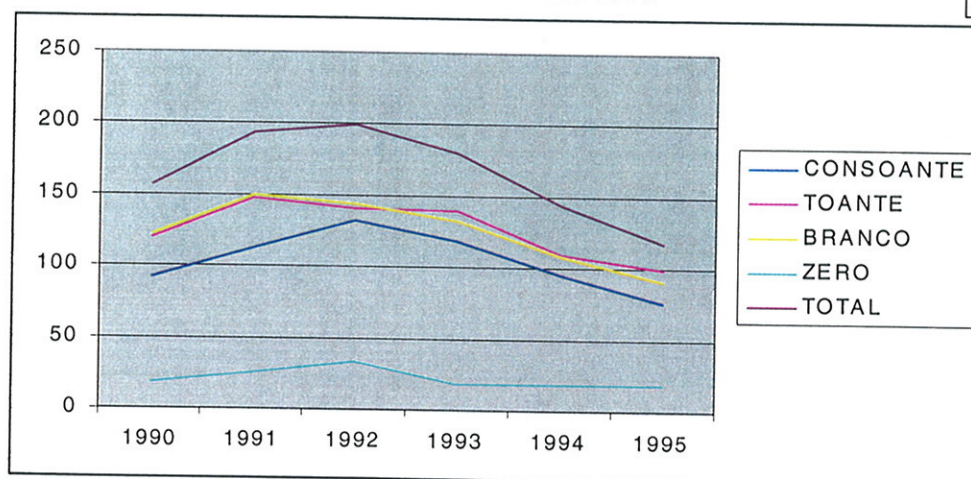
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
REGULAR	48,41%	54,12%	51,76%	55,56%	49,31%	51,28%
IRREGULAR	61,78%	65,98%	56,28%	56,11%	59,03%	58,12%
MISTA	53,50%	56,19%	44,22%	53,89%	43,75%	49,57%
PROSA	13,38%	10,82%	12,56%	9,44%	9,72%	15,38%





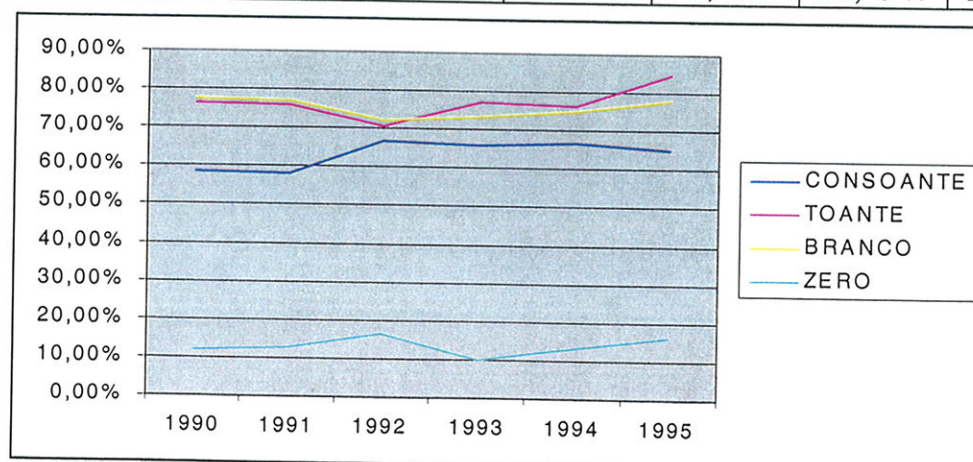
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE RIMA (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

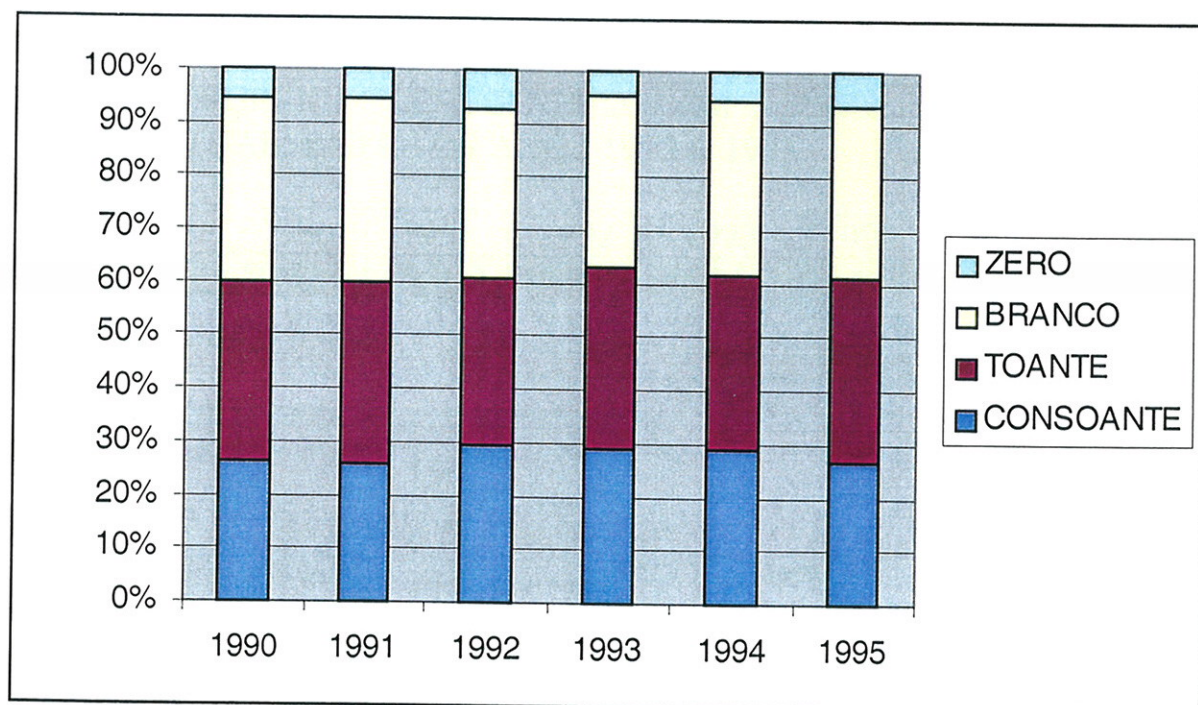
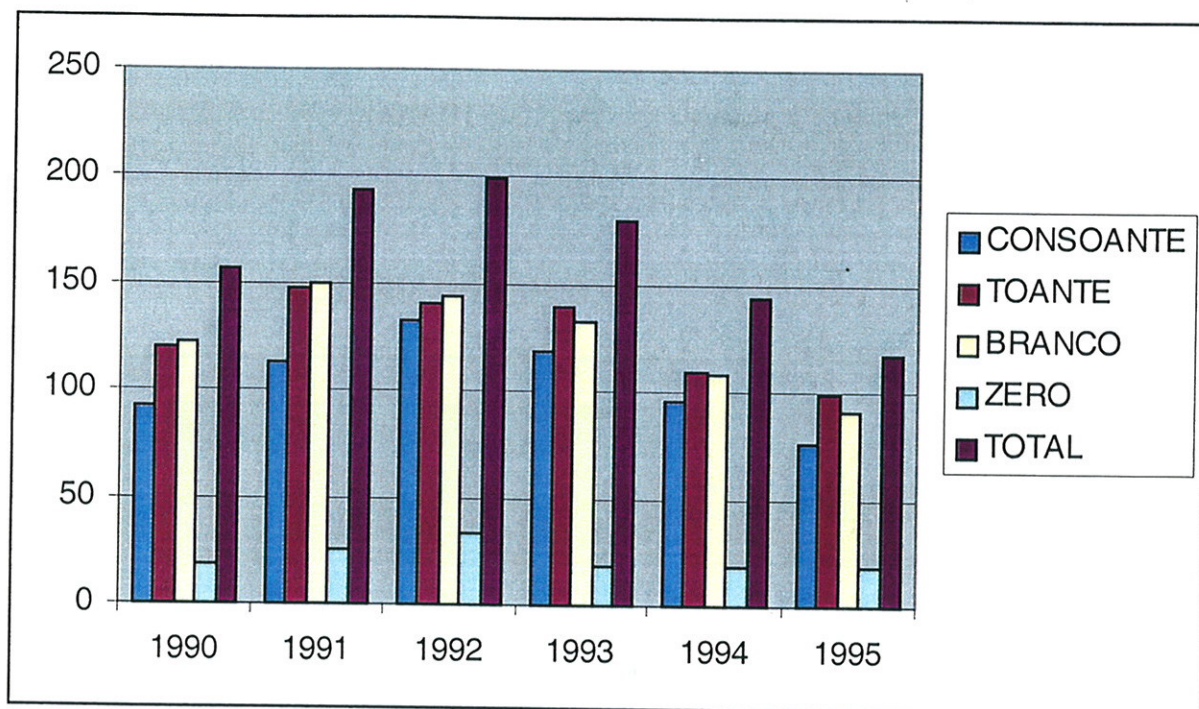
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
CONSOANTE	92	113	133	119	96	76
TOANTE	120	147	140	139	110	99
V. BRANCO	122	150	144	132	108	91
PROSA	19	25	33	18	19	19
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE RIMA (EM
PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS
ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

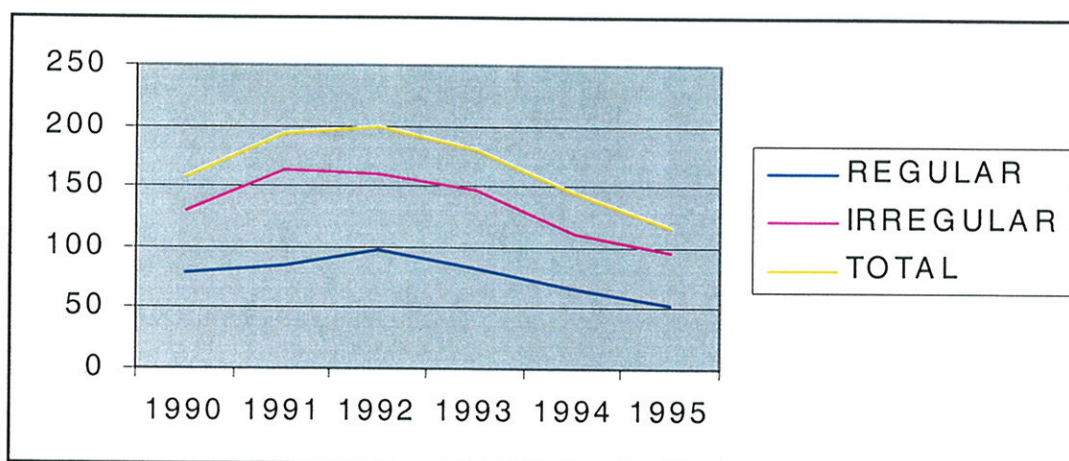
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
CONSOANTE	58,60%	58,25%	66,83%	66,11%	66,67%	64,96%
TOANTE	76,43%	75,77%	70,35%	77,22%	76,39%	84,62%
V. BRANCO	77,71%	77,32%	72,36%	73,33%	75,00%	77,78%
PROSA	12,10%	12,89%	16,58%	10,00%	13,19%	16,24%





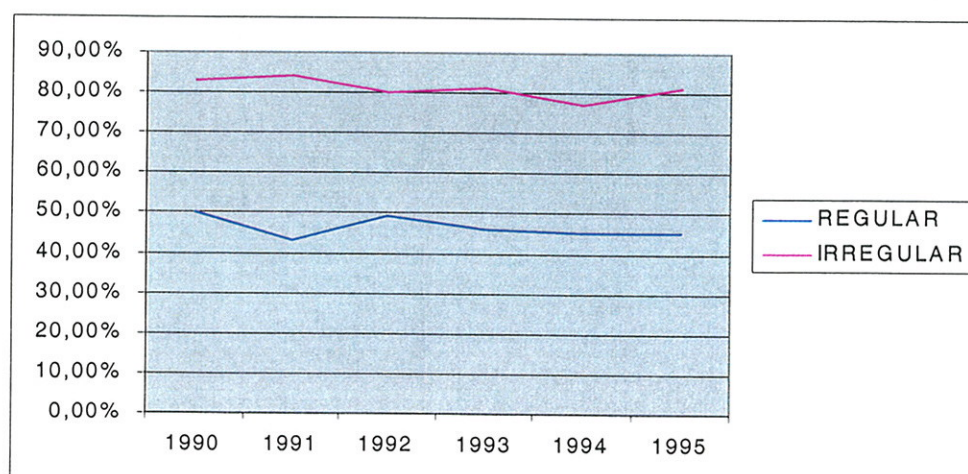
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE REGULARIDADE MÉTRICA (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

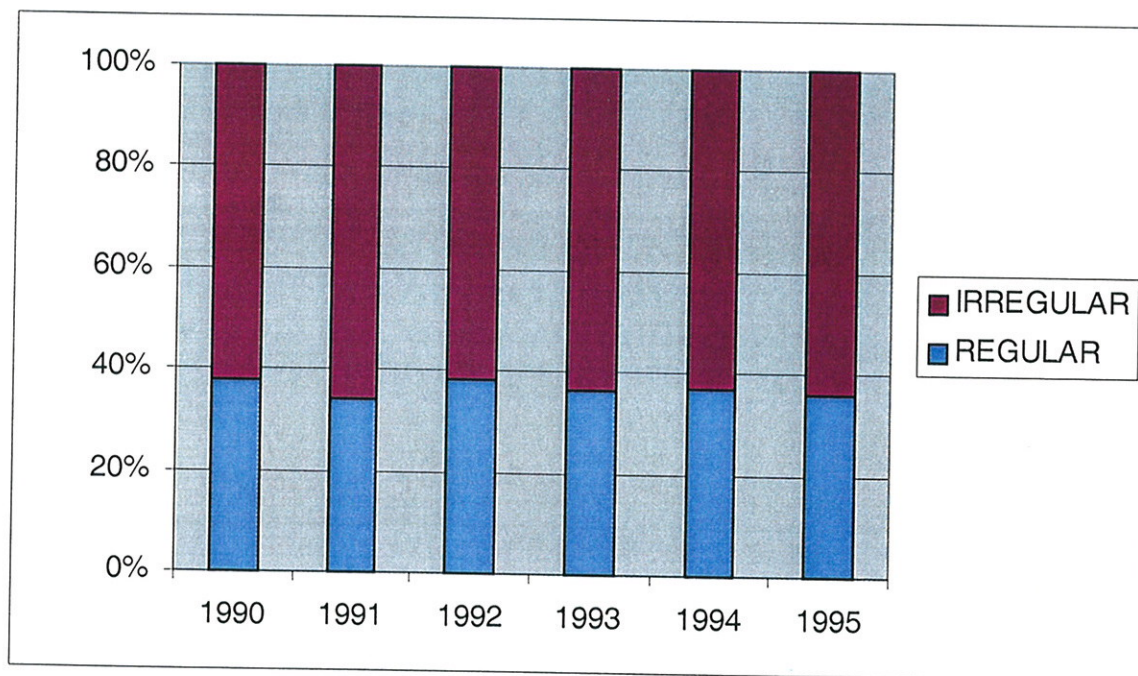
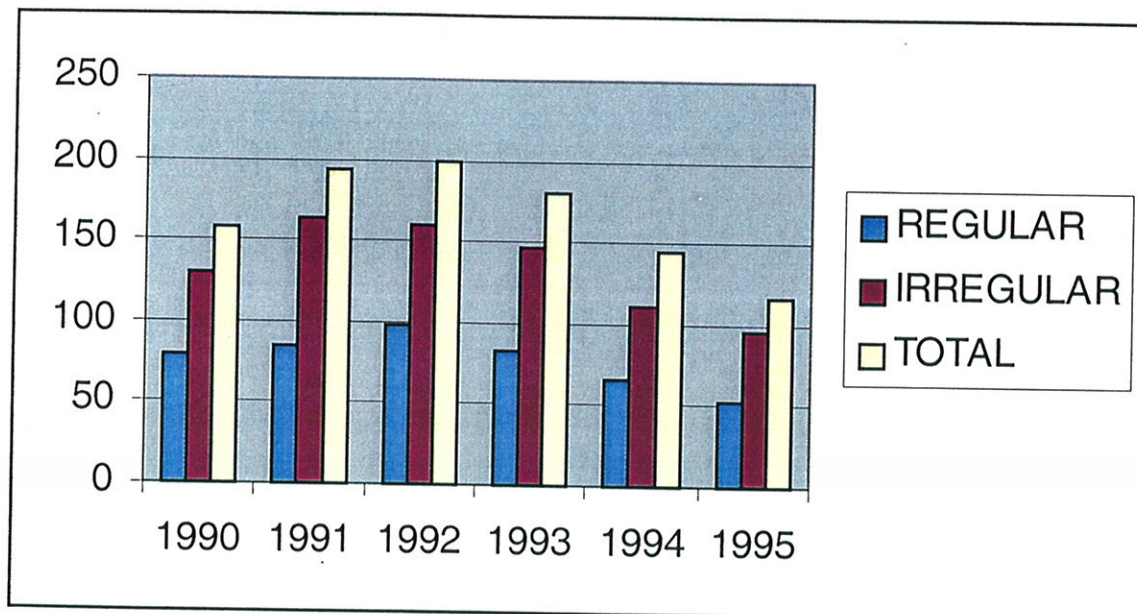
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
REGULAR	79	84	98	83	65	53
IRREGULAR	130	163	159	146	111	95
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM OS DIVERSOS TIPOS DE REGULARIDADE MÉTRICA (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
REGULAR	50,32%	43,30%	49,25%	46,11%	45,14%	45,30%
IRREGULAR	82,80%	84,02%	79,90%	81,11%	77,08%	81,20%



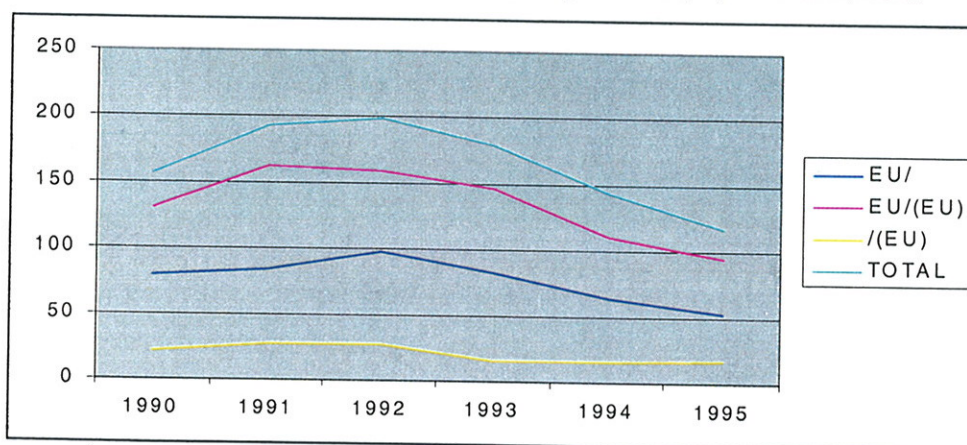


xxxv

ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM EXPLICITAÇÃO DO SUJEITO LÍRICO = EU (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

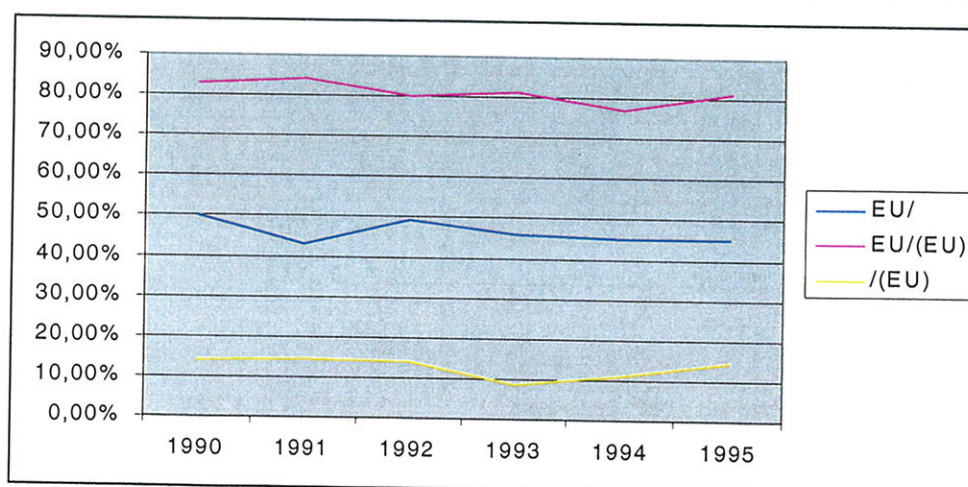
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
EU/	79	84	98	83	65	53
EU/(EU)	130	163	159	146	111	95
/ (EU)	22	28	28	16	16	17
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991

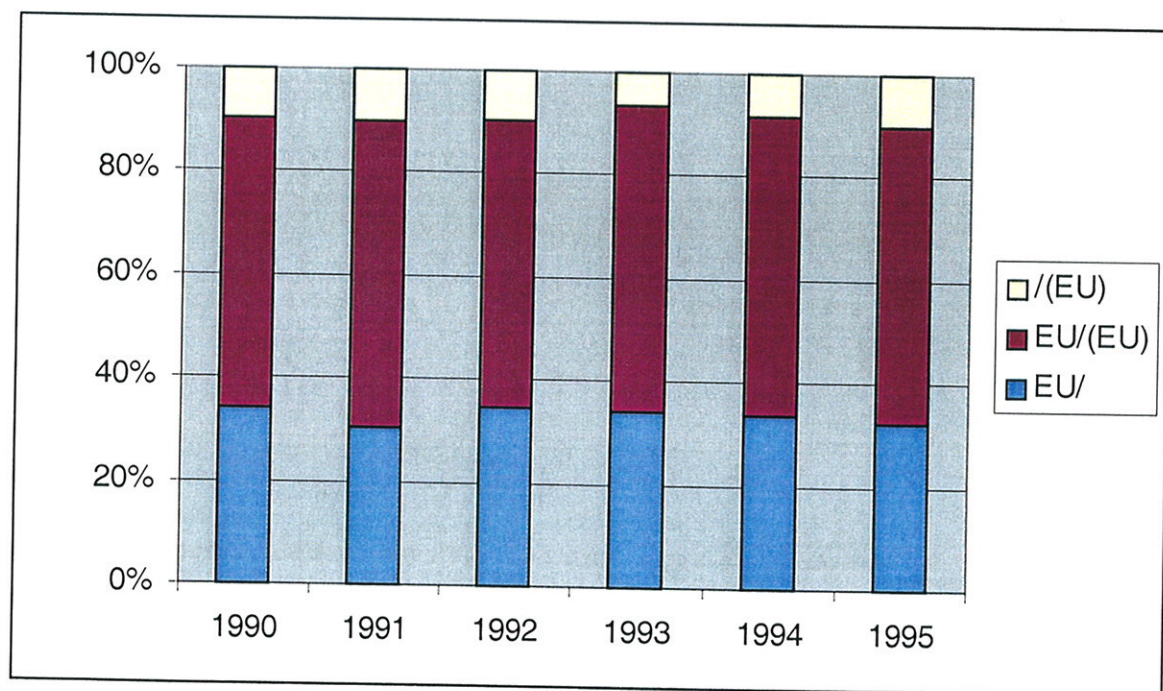
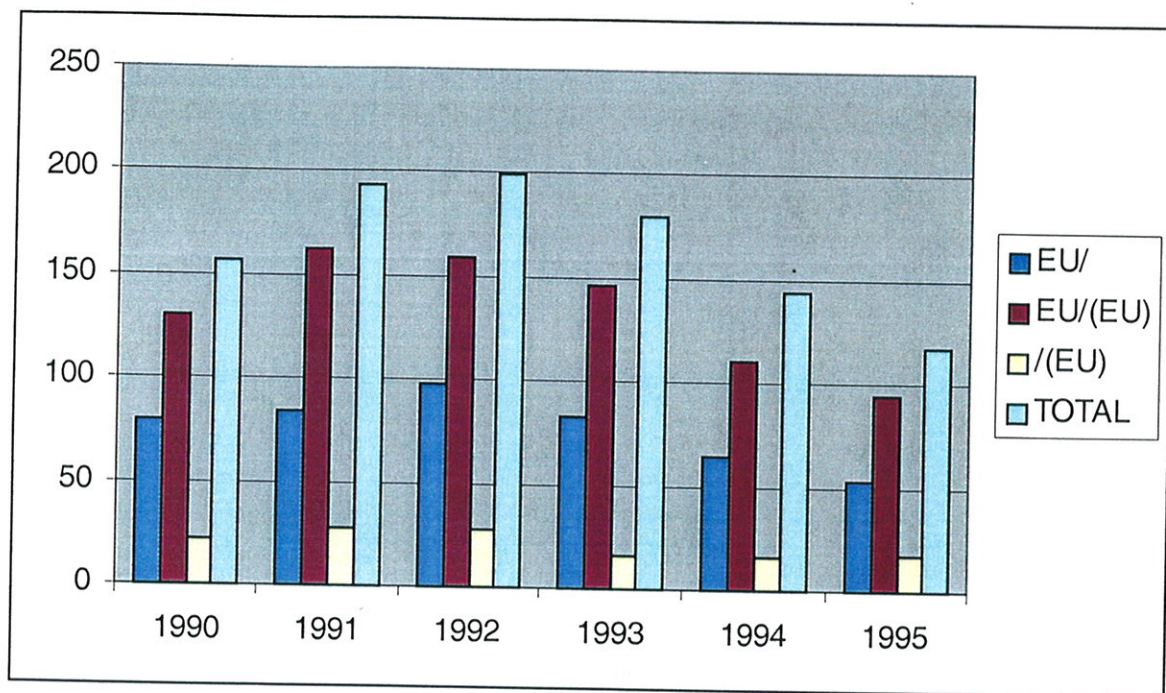
EU/ = Presença constante do Eu; EU/(EU) = Presença irregular do Eu; /(EU) = Ausência total do Eu



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE LIVROS COM EXPLICITAÇÃO DO SUJEITO LÍRICO = EU (EM PUBLICAÇÕES DE AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS 1990 A 1995

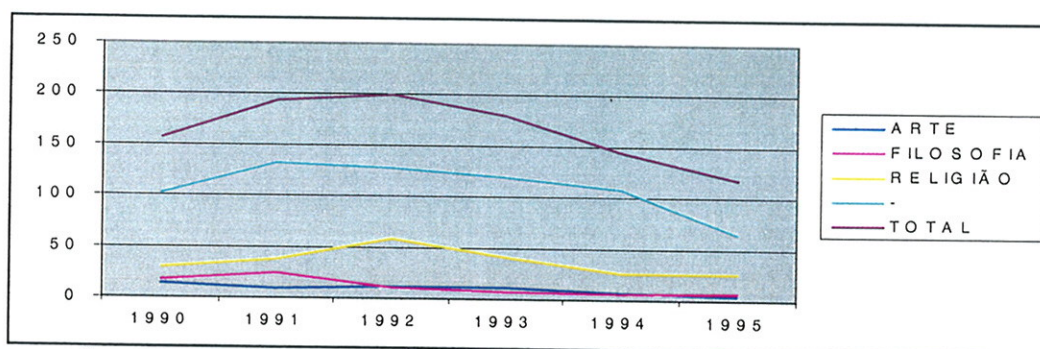
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
EU/	50,32%	43,30%	49,25%	46,11%	45,14%	45,30%
EU/(EU)	82,80%	84,02%	79,90%	81,11%	77,08%	81,20%
/ (EU)	14,01%	14,43%	14,07%	8,89%	11,11%	14,53%





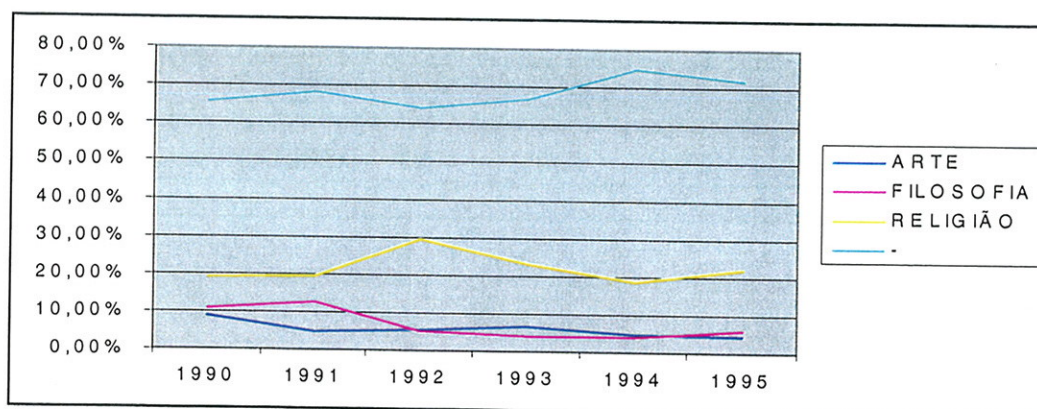
ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM REFERÊNCIA EXPLÍCITA À
ARTE/FILOSOFIA/RELIGIÃO (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS ABSOLUTOS ENTRE OS ANOS 1990
A 1995

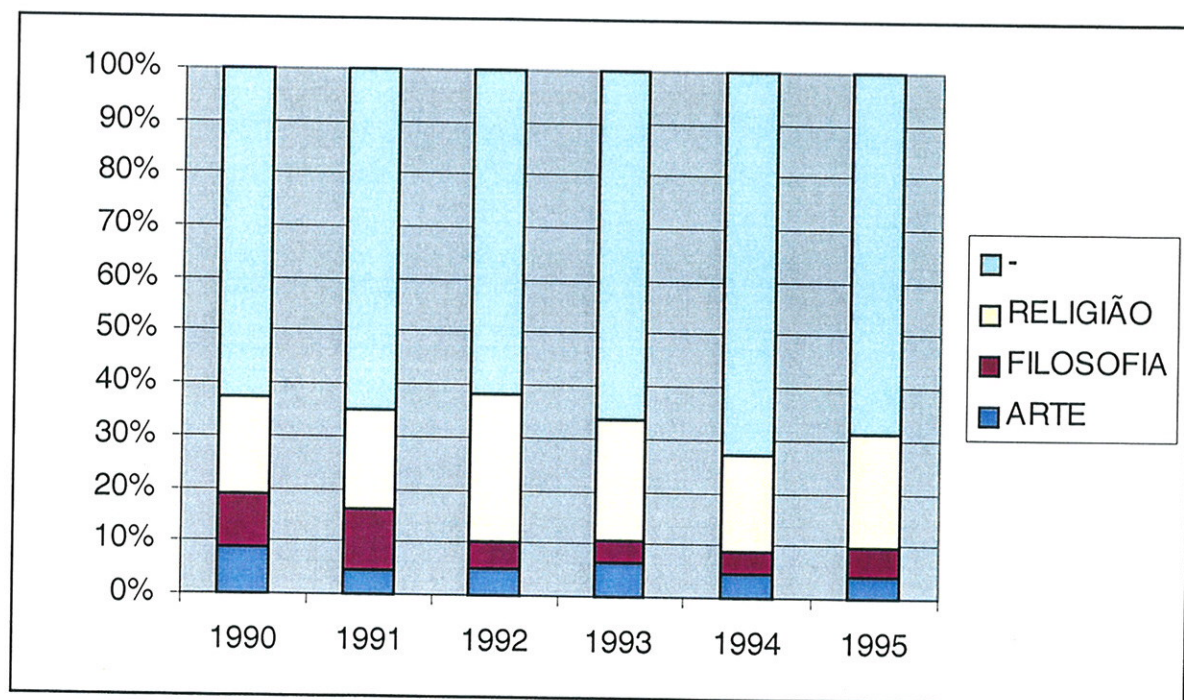
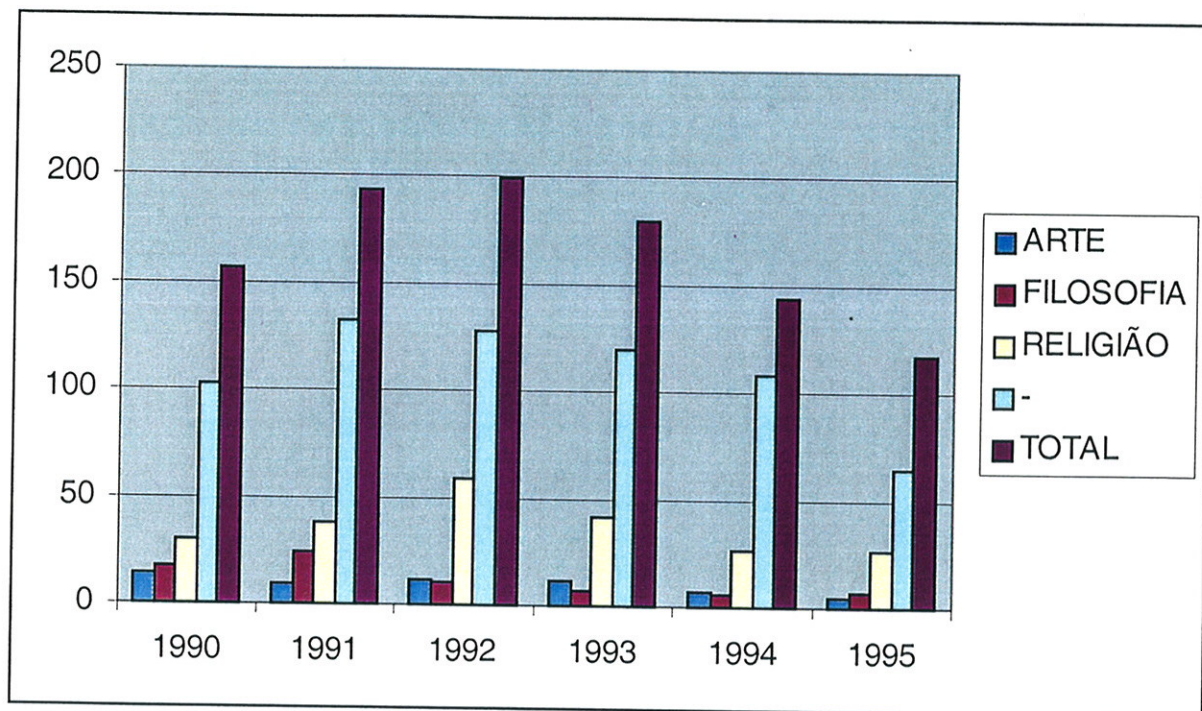
	1990	1991	1992	1993	1994	1995
OBRAS DE ARTE	14	9	11	12	7	5
FILÓSOFOS	17	24	10	7	6	7
LÉXICO RELIGIOSO	30	38	59	42	27	26
-	103	132	128	120	108	64
TOTAL	157	194	199	180	144	117
TOTALIDADE DOS LIVROS						991



ANÁLISE RELACIONAL ENTRE AS QUANTIDADES DE
LIVROS COM O REFERÊNCIA EXPLÍCITA À
ARTE/FILOSOFIA/RELIGIÃO (EM PUBLICAÇÕES DE
AUTOR) EM TERMOS PERCENTUAIS ENTRE OS ANOS
1990 A 1995

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
OBRAS DE ARTE	8,92%	4,64%	5,53%	6,67%	4,86%	4,27%
FILÓSOFOS	10,83%	12,37%	5,03%	3,89%	4,17%	5,98%
LÉXICO RELIGIOSO	19,11%	19,59%	29,65%	23,33%	18,75%	22,22%
-	65,61%	68,04%	64,32%	66,67%	75,00%	71,79%





3.LISTAGEM DOS LIVROS **OBSERVADOS**

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1990
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	versão V/P	estímulo R/I/M/O	forma C/T/B/O	métrica R/I/O/A	sentimento eu/(eu)	natureza Ce/S/Os	artefato	subtítulo
B	O	AFONSECA, A. Parada de	OS LÁBIOS DA MEMÓRIA	VI-	R/I/-/-	C(+)/T(-)/B/-	R/I/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
M	A	ÁGUAS MANSAS, Visconde das	CANTIGAS À MINHA MÃE	VI-	R/I/-/-	C/+/-/-	R/I/-/-	Eu/-	Ce(-)/-/-	-/-R	-/-
B	O	ALDREI, Iolanda	A PALAVRA NO AR	VI-	R(-)/I/M/-	C/T/B/-	R(-)/I/O/-	Eu(Tu)(AMOR)/-	-S(-)/-	-/-	-/-
B	O	ALGUEM, M.	CANTO À MEMÓRIA	VIP	-/-/-	C(-)/T(-)/B/-	-/-/-	Eu/-	-S(-)/-	A(-)/-/-	-/-
C	A	ALMEIDA, Maria Armanda Borges de	POEMAS DO MAR	VI-	R/I/-/-	C/+B/-	R/I/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
C	O	ALMEIDA, Ana Luísa	MINHA SENORA DE QUÊ	VI-	-/-/-	-T/B/-	-/-/-	Eu/-	-S/-	-/-	S(-)/-
L	E	AMARAL, Fernando Pinto do	AGEDIA	VI-	R(-)/I/M(-)/-	C/T/B/-	R/I/-/-	Eu(Tu)(amor)/-	-S/-	A/-/-	S/-
N	A	ANDRADE, Maria da Conceição Santos	PRINCEPE ENCANTADO	VI-	R/I/-/-	C/T/+/-	R/I/-/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	A	ARAUJO, Félix Silva	OS DIAS E O RITMO	VIP	-/-/-	C/T/B/-	R/I/-/-	Eu(Outros)/-	Ce/S/-	-/-	S/-
C	O	AROSIO, Eduardo	POEMAS DO ARQUÉTIPO	VI-	R(-)/I/M/-	C/+B/-	R(-)/I/O/-	Eu(Cosmos)/-	Ce/S/-	-/-R	-/-
D	A	ARRIMAR, Jorge	MURILAUDE	VI-	-I/M/-	-T/B/-	-/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
D	E	ARRIMAR, Jorge	FONTE DO LILAU	VI-	-I/M/-	C(-)/T/B/-	-/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
F	O	ASSUNÇÃO, Paulo de	O AMOR E A TERRA	VIP	R/I-M/O	C/T/+O	R/I/O/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	S/-
L	E	BAPAHONA, António	OS SOIS DA MEIA-NOITE	VIP	-/-/-	-/-/-	-/-/-	-/-	-/-	-/-	-/-
L	E	BARREIRA, Cecília	EQUINÓCIO DA PAIXÃO	VI-	-I/M/-	-T(-)/B/-	-/-/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
P	A	BARRETO, Alice	POESIA TERNA DE UMA AVOZINHA	VI-	R(-)/I(-)/M/-	C/T/B(-)/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S(-)/-
A	E	BATISTA, Adelaide Monteiro	DE EMIGRAÇÃO TECIDO	VIP	-I/M/O	-T/B(+)/O	-I/O/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	S/-
L	E	BATISTA, Manuela	NAS ASAS DE UM SONHO	VI-	R/I/-/-	C/T/B(-)/-	R(-)/I(-)/-	Eu(Tu)(amor)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
V	A	BEATO, António Gomes	CANÇÕES DO VOUGA	VI-	-I/M/-	-T/B(+)/-	-/-/-	Eu(Tu)(Amor)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	E	BESSE, Maria Graciete	ESPELHOS, AUSÊNCIAS	VI-	-I/M/-	-T/B(+)/-	-/-/-	Eu(Tu)(sonho)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	E	BIVAR, Maria Luísa	ESCORPIO É MULHER	VI-	-/-/-	C/+B/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-R(-)	S(+)/-
L	E	BRAS, Manuel Duarte	JANELAS ABERTAS	VI-	R/+/-/-	C/+/-/-	R/+/-/-	-/-	Ce/S/-	-/-R(-)	S/-
F	O	BRITO, Margarida Travassos de	SOB O SIGNO DE CAPRICÓRNI	VI-	R/I-M/-	C/T/B(-)/-	R/I(-)/-	-/-	Ce/S/-	-/-	-/-
P	A	CABRAL, Filomena	AMATUS	-P	-/-/-	-/-/-	-/-/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
Z	A	CABRAL, Maria de Lurdes Costa	ENTARDECER NO SADO	VI-	R(-)/I/M/-	C/T/B/-	-/-/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-/-	-/-
C	A	CAMÕES, António	ESTE É O MEU LIVRO DE POEMAS OU NADA	VIP	R/I/M/O	C/T/B/O	R/I/O/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	-/-
M	A	CARLOS, João	PORTA ABERTA	VI-	-I/M/-	-T/B/-	R(-)/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S(-)/-
P	E	CARVALHO, Amorim de	LIBERDADE	VI-	R(-)/I/-/-	C/T/B/-	R(-)/I/-/-	Eu/-	-/-	-/-	-/-
L	A	CARVALHO, E. Marques de	PORTUGUÊS	VI-	-/-/-	-T/B/-	-/-/-	Eu/-	-/-	-/-R(-)	S(-)/-
P	A	CARVALHO, M. Amélia C. S. Amorim de	POESIAS	VI-	-/-/-	-T/B/-	-/-/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	S/-
B	A	CARVALHO, Oscar Manuel de	PLENITUDE DA MORTE AO CONTRÁRIO	VI-	R/I-M/-	C/T/B/-	R/I/-/-	Eu(Tu)(Eu)	Ce/+/-	-/-	-/-
A	O	CARVALHO, Ruy Galvão de	CINZAS NO MAR	VI-	R/I/M/-	C/T/B/-	R/I/-/-	Eu/-	-/-	-/-	S(+)/P(-)
C	E	CASTRO, José Coutinho e	DEFESA LEGÍTIMA	VIP	-I/M/O	-T/B/O	R/I/O/-	Eu(Eu)	-/-	-/-	S(+)/-
C	A	CASTRO, Ochoa de	DO MEMORIAL DE PEDRO - E MEUS POEMAS	VIP	-I/M/O	C/+B/O	-I/O/-	Eu/-	-/-	-/-	S(+)/P(-)
Z	E	CERQUEIRA, Helder	SAUDAÇÃO A ELE-PRÓPRIO	VIP	-/-/-	-T/B/O	-I/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	S/-P
Z	E	CERQUEIRA, Helder	ULTIMATU sic	VI-	-/-/-	-T/B/O	-I/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-R(-)	S(-)/P(-)
Z	E	CERQUEIRA, Hélder	KALI SEM CABEÇA	VIP	-I/M/O	C(-)/T/B(+)/-	-I/O/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-R(-)	S/-
N	A	CID, Maria Manuel	MINHA TERRA, MINHA GENTE	VI-	R/I/-/-	C/+/-/-	R/I/-/-	-/-	Ce/+/-	-/-	S(-)/-
B	A	CIMA, Júlio César Afonso	FOI NO TEMPO QUE PASSEI... ANTES E DEPOIS NÃO SEI	VIP	R/I-M(-)/-	C/+/-/-	R/I(-)/-	-/-	Ce/+/-	-/-	S(-)/-
L	A	CINTRA, Manuel	TANGERINA	-P	-/-/-	-T/B/O	-/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	A	COSMELLI, António Gorzalez	LISBOA... PESSOA	VI-	R(+)/I/-/-	C(-)/T(-)/B/-	R/+/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S(-)/-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	POETA SEREMOS	VI-	-I/I-O	C/T/B/-	-I/-/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	POLÍHOMEN	VI-	-I/I-O	-T/B/-	-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S(-)/-
L	E	CRUZ, Gastão	AS LEIS DO CAOS	VIP	R/I-I/O	O	R/I/O/-	Eu(Eu)	-/-	-/-	-/-
V	E	CUNHA, Maria Arnalda	CARDOS FLORIDOS	VI-	R/I-M(-)/-	C(+)/T(-)/B/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-R	S(-)/-

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1990
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metálico	Intex	Distor	Niv
B	O	AFONSECA, A. Parada de	OS LÁBIOS DA MEMÓRIA	VI/-	-	-	-	-
M	A	ÁGUAS MANSAS, Visconde das	CANTIGAS À MINHA MÃE	VI/-	57, 59	pauta de música	D	-
B	O	ALDREI, Iolanda	A PALAVRA NO AR	VI/-	S	pética léxico arcaico	-	-
B	O	ALGUEM, M.	CANTO A MEMÓRIA	V/P	S	Lorca	-	Niv
C	A	ALMEIDA, Maria Arminda Borges de	POEMAS DO MAR	VI/-	-	-	>D	-
C	O	AMARAL, Ana Luísa	MINHA SENORA DE QUÊ	VI/-	S	...	-	-
L	E	AMARAL, Fernando Pinto do	AGÉRIA <i>ACÉRIA</i>	VI/-	S	S	-	-
N	A	ANDRADE, Maria da Conceição Santos	PRÍNCIPE ENCANTADO	VI/-	no prefácio em verso	espanhol epígrafes	-	Niv
L	A	ARAÚJO, Félix Silva	OS DIAS E O RITMO	V/P	-	Hist. Port.	-	-
C	O	AROSIO, Eduardo	POEMAS DO ARQUÉTIPO	VI/-	-	maçonaria	-	-
D	A	ARRIMAR, Jorge	MURILAOINDE	VI/-	-	ilustrações, desenhos...	-	Niv
D	E	ARRIMAR, Jorge	FORTE DO LILAU	VI/-	-	desenhos	D	Niv
F	O	ASSUNÇÃO, Paulo de	O AMOR E A TERRA	V/P	-	-	-	Niv
L	E	BARAHONA, António	OS SOIS DA MEIA-NOITE	V/P	-	-	-	-
L	E	BARREIRA, Cecília	EQUINÓCIO DA PAIXÃO	VI/-	-	-	-	-
P	A	BARRETO, Alice	POESIA TERNA DE UMA AVOZINHA	VI/-	poesia poeta 36,37,42, 70, 71	com fotografias	-	Niv
A	E	BATISTA, Adelaide Monteiro	DE EMIGRAÇÃO TECIDO	V/P	-	Aleixo	-	Niv
L	E	BATISTA, Manuela	NAS ASAS DE UM SONHO	VI/-	-	epígrafes	-	-
V	A	BEATO, António Gomes	CANÇÕES DO VOUÇA	VI/-	-	-	-	-
L	E	BESSE, Maria Graciete	ESPELHOS, AUSÊNCIAS	VI/-	etc	-	D	-
L	E	BIVAR, Maria Luísa	ESCORPIÃO É MULHER	VI/-	-	-	D	Niv
L	E	BRÁS, Manuel Duarte	JANELAS ABERTAS	VI/-	-	Bocage Hist Port	-	-
F	O	BRITO, Margarida Travassos de	SOB O SIGNO DE CAPRICÓRNI	VI/-	poesia...	-	-	-
P	A	CABRAL, Filomena	AMATUS	-/P	-	epístula	D	-
Z	A	CABRAL, Maria de Lurdes Costa	ENTARDECER NO SADO	VI/-	poeta e poesia 13, 18, 24, 45	ilustrações, desenhos	D	-
C	A	CAMÕES, António	ESTE É O MEU LIVRO DE POEMAS OU NADA	V/P	poema p. 12	Gil Vicente	-	-
M	A	CARLOS, João	PORTA ABERTA	VI/-	-	ilustrações serigrafias	-	-
P	E	CARVALHO, Amorim de	LIBERDADE	VI/-	-	epígrafes cf título	-	Niv
L	A	CARVALHO, E. Marques de	A LUSITANIDADE DE MIM OU O MISTÉRIO DE SER PORTUGUÊS	VI/-	-	gravura (defolding)	-	Niv
P	A	CARVALHO, M. Amélia C. S. Amorim de	POESIAS	VI/-	-	-	-	-
B	A	CARVALHO, Óscar Manuel de	PLENITUDE DA MORTE AO CONTRÁRIO	VI/-	-	epígrafe	-	-
A	O	CARVALHO, Ruy Galvão de	CINZAS NO MAR	VI/-	no título	Lorca, pintura, mús	D	-
C	E	CASTRO, José Coutinho e	DEFESA LEGÍTIMA	VI/-	-	elegia - g'enero Hist...	-	-
C	A	CASTRO, Ochoa de	DO MEMORIAL DE PEDRO - E MEUS POEMAS	V/P	31	-	-	Niv
Z	E	CERQUEIRA, Helder	SAUDAÇÃO A ELE-PRÓPRIO	V/P	ref. 20	caão forte F. Pessoa	-	-

Zona	ED	Aut.	Título	verso.V/P	estilo:R/I/M/O	ma:G/T/B/O	método:R/I/O/A	sentença:eu/(Eu)	natureza:Ce/S/Co	afinidade	soo/po
F	O	DIAS, Fernando Pereira	A POESIA E O POETA	Vi	R/I/I-I	C/I-I-I	R/I-I-I	-I	Ce/S-I	-I-I	S(-)/-
A	O	DORES, Victor Rui	ENTRE O CAIS E A LANCHIA	Vi	R/I/I-I	C(+)/I(-)/B-I	R/I/I-I	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S-I	-I-I	-I
P	A	DUARTE, Luís Filipe	DO AMOR É DE TI	V/P	R/I/I-I	C/T/B-I	R/I/I-I	Eu(Tu)/-	Ce/S-I	-I-I	-I
B	A	ESTEVES, Fernando Godinho	NA SELA DO VENTO	Vi	I/I(-)/M(+)/-	C/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I(-)/-	S(-)/-
L	E	FAFE, José Fernandes	OS LUSIADAS E OUTROS POEMAS	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	S-I
B	O	FEIJOO K, J. A. S. Lopito	CARTAS DE AMOR	V/P	R/I/I-O	-I/T/B-O	R(-)/M/O/A	Eu(Eu)Tu(Tu)	Ce/I-	-I/R(-)	S(-)/-
A	O	FERIN, Madalena	O ANJO FALCO	Vi	R(-)/I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I-I	-I
L	O	FERREIRA, Carlos Mário	LUAS NO DESERTO	Vi	R/I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S-I	-I-I	S-I
P	A	FERREIRA, Hélio Costa	CHUVA VERDE	Vi	-I/I/I-	C/T/B-I	R/I/I-I	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S-I	-I-I	S-I
D	O	FERREIRA, José dos Santos	DOCI PAPIAÇAM DI MACAU	Vi	R/I/I-I	C/T/I-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	S(-)/-
D	A	FERREIRA, Reinaldo (Nêor X)	VIOLÊNCIA (poema trágico)	Vi	-I/I-I	C/T/B(-)/-	-I/I-I	Eu(-)	-I-I	-I-I	-I
N	A	FONSECA, Telmo da	TERRA - MATER - MOGADOURO, MEU AMOR	Vi	R/I/I-I	C/I-I-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I/R(-)	S(-)/-
B	A	FORTE, Manuel Lourenço	PAUSA AO ENTARDECER	Vi	R/I/I-I	C/T(-)/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I-I	-I
L	E	FRANCO, António Cândido	HAIRN E A POÉTICA ESQUIVA	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I-I	S(-)/-
P	E	FRANCO, António Cândido	CORPOS CELESTES	Vi	R/I/I-I	-I/T(+)/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	-I
F	O	FRAQUEZA, Maria José	ALCUNHAS E ...	Vi	R/I/I-I	C/T(-)/B(-)/-	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I/R(-)	SIP
B	O	GARCIA, Mário	O ROSTO DAS PALAVRAS	Vi	R/I/I-I	C/T/B-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I/R(+)	-I
P	E	GEDEAO, António	NOVOS POEMAS POSTUMOS	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	S(-)/-
L	E	GIRALDES, Maria do Rosário	VIAGEM	Vi	-I/I/I-	C/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I/R(+)	-I
C	A	GOMES, António Júlio Leitão Ferreira	SOLIDÃO DE AZUL	Vi	R/I/I-I	C/I-I-I	R/I/I-I	Eu(Nos)/(Eu)	-I-I	-I-I	-I
M	A	GOMES, Elviro Rocha	REGRESSOS	Vi	R/I/I-I	C/T/B-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	-I
F	A	GONÇALVES, João Henrique	CHÃO DE INVERNO	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/S(-)/-	-I-I	-I
P	E	GUEDES, Afonso de Moura	ESTES VÁRIOS AQUÁRIOS	Vi	-I/I/I-	C(-)/T/B-I	-I/I-I	-I	Ce/S-I	-I-I	S(-)/-
L	E	GUIMARÃES, Dóridio	OS DIAS DA MINHA MAÇA	V/P	R/I/I-O	C/T/B-O	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I/R(-)	-I
P	E	GUIMARÃES, Fernando	A ANALOGIA DAS FOLHAS	-P	-I/I-O	-I/I-O	-I/I-I	Eu(Eu)(Nos)tu	Ce/S-I	-I/R(-)	-I
L	E	GUIMARÃES, Jorge	ODES NOCTURNAS	Vi	-I/I/I-	C/T/B-I	R/I/I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I/R(-)	-I
L	E	GUIMARÃES, José Fernando	AI A SOMBRA: O AZUL	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)(Nos)	-I-I	-I-I	-I
L	E	GUSMÃO, Manuel	DOIS SOIS, A ROSA, A ARQUITECTURA DO MUNDO	V/P	-I/I/I-	-I/T/B-O	-I/I-I	-I(Eu)	Ce/S-I	-I-I	-I
B	A	HERNÁNDEZ, António Gil	LUZES E ESPÍRITO	Vi	R/I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I/I-Co	-I-I	-I
B	O	HORTAS, Maria de Lourdes	RECATO DE EVA	Vi	R/I/I(+)/-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	-I/I-Co	-I-I	-I
P	E	I., Ana Paula e BESSA, Luís	AB	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I-I	-I-I	-I
L	E	JÓRGE, João Miguel Fernandes	JORNADA DE CRISTÓVÃO DE TAVORA	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	-I(Eu)	Ce/I-Co	-I-I	S-I
L	E	JÓRGE, João Miguel Fernandes	POEMAS ESCOLHIDOS	Vi	R/I/I-I	C/T/I-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	-I/I	-I-I	-I
L	E	JUDICE, Nuno	AS REGRAS DA PERSPECTIVA	V/P	-I/I/I-O	-I/T/B-I	-I/I-I	-I(Eu)	Ce/S(-)Co	-I-I	-I
B	O	LARANJEIRA, Pires	AS FIGURAS DE ESTILO E OUTRAS FIGURAS	Vi	-I/I/I-	C(-)/T/B-I	-I/I-I	-I(Eu)	Ce/I-I	-I-I	-I
L	E	LEMONS, Mercia de	12 POEMAS	Vi	-I/I-I	C(-)/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I-I	-I
L	E	LEMONS, Mercia de	A DIMENSÃO PERDIDA	Vi	R/I/I-I	C/I-I-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I-I	S(-)/-
L	A	LENCASTRE, Hernâni de	MARIA DO MAR	Vi	R/I/I-I	C/I-B-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S-I	-I-I	-I
V	E	LOPES, Maria Antónia Silva	UMA SURDA CEGUEIRA	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/S(-)Co	-I-I	-I
C	E	LOURENÇO, Jorge Fazenda	INQUIETAÇÃO DO SER	Vi	-I/I/I-	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	Ce/I-Co(+)	-I-I	-I
L	O	LUCILIA, Irene	A MÃO QUE AMANSA OS FRUTOS	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	Ce/I-I	-I-I	S-I
F	A	LUCIO, José Joaquim	POESIA	Vi	R/I/I-I	C/T/I-I	R/I/I-I	Eu(-)	-I/I	-I-I	-I
Z	A	MADRUGA, Fatima	ILHAS SELVAGENS	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(Eu)	-I/I-Co	-I-I	-I
L	E	MAGALHÃES, António	A FLAUTA NA FALANGE	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	-I/I-I	Eu(-)	-I/I	-I-I	-I
M	A	MANISA, Visconde das Águas	AS CORDAS DA MINHA GUITARRA	Vi	R/I/I-I	-I/T/B-I	R(-)/I/I(+)/-	Eu(Tu)/-	-I/I-Co	-I-I	-I
L	E	MATOS, Fernando Teixeira de	E ERA ESTE O CENÁRIO ...	Vi	-I/I-I	-I/T/B-I	R/I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S(-)Co	-I-I	S(-)/-
L	E	MATOS, Pedro	SEGREDOS À LUZ	Vi	R/I/I-I	C/T/B-I	-I/I-I	-I(Eu)(Nos)	Ce(-)/-	-I-I	-I
L	E	MATOS, Reinaldo	SALMOS DA VIDA	Vi	R/I/I-I	-I/I-I	-I/I-I	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I-I	S-I
Z	A	MONTEIRO, João Lúcio	AO SABOR DA MARÉ	Vi	R/I/I-I	C/I-I-I	R/I/I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I/R(+)	-I
V	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	VOZES DO TEMPO	Vi	R/I/I-I	C/T(-)/B(-)/-	R/I-I-I	Eu(-)	Ce/S-I	-I/R(+)	S(-)/-

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	inicial in	interb	Disfor	Niv
Z	E	CERQUEIRA, Helder	ULTIMATU sic	V/-	-	fabricado	-	-
Z	E	CERQUEIRA, Helder	KALI SEM CABEÇA	V/P	-	ref lit expressões matemáticas	-	-
N	A	CID, Maria Manuel	MINHA TERRA, MINHA GENTE	V/-	inspiração, versos 33, 43, 45	-	-	Niv
B	A	CIMA, Júlio César Afonso	FOI NO TEMPO QUE PASSEI... ANTES E DEPOIS NÃO SEI	V/P	poeta 65	-	D	-
L	A	CINTRA, Manuel	TANGERINA	-/P	-	francês	-	-
L	A	COSMELLI, António Gonzalez	LISBOA... PESSOA	V/-	palavras 83	música, Bocage	D	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	POETA SEREMOS	V/-	10, 12, 14 etc	Hist Port	-	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	POLIHOMEN	V/-	-	-	-	-
L	E	CRUZ, Gastão	AS LEIS DO CAOS	V/P	35, 44, 41 arte dos versos	-	-	-
V	E	CUNHA, Maria Arnalda	CARDOS FLORIDOS	V/-	poesia 21, 51, 64, 71	Sá Carneiro	D	-
F	O	DIAS, Fernando Pereira	A POESIA E O POETA	V/-	poeta 33, 34	gêneros, ...	-	Niv
A	O	DORES, Victor Rui	ENTRE O CAIS E A LANCHÁ	V/-	-	ilustração (desenhos)	-	-
P	A	DUARTE, Luís Filipe	DO AMOR E DE TI	V/P	poesia 27, palavras 30	Dulcineia	D	-
B	A	ESTEVES, Fernando Godinho	NA SELA DO VENTO	V/-	-	-	-	-
L	E	FAFE, José Fernandes	OS LUSIADAS E OUTROS POEMAS	V/-	-	título e pouco mais	-	-
B	O	FEIJÓO K, J. A. S. Lopito	CARTAS DE AMOR	V/P	citações	-	-	-
A	O	FERIN, Madalena	O ANJO FÁLICO	V/-	-	-	-	-
L	O	FERREIRA, Carlos Mário	LUAS NO DESERTO	V/-	10, 40 título, 5, 1, 52, 50, 21, 64	-	-	-
P	A	FERREIRA, Hélio Costa	CHUVA VERDE	V/-	olhos do poeta 71, 72, 73	-	D	Niv
D	O	FERREIRA, José dos Santos	DOCÍ PAPIAÇAM DI MACAU	V/-	-	... epígrafes	-	Niv
D	A	FERREIRA, Reinaldo (Néor X)	VIOLÊNCIA (poemeto trágico)	V/-	-	-	D	Niv
N	A	FONSECA, Telmo da	TERRA - MATER - MOGADOURO, MEU AMOR	V/-	-	latim Trindade Coelho	-	Niv
B	A	FONTE, Barroso da	PAUSA AO ENTARDECER	V/-	-	-	-	-
L	E	FORTE, Manuel Lourenço	HAIKU E A POÉTICA ESQUIVA	V/-	-	título	-	-
P	E	FRANCO, António Cândido	CORPOS CELESTES	V/-	-	ilustrações desenhos	-	-
F	O	FRAQUEZA, Maria José	ALCUNHAS E.....	V/-	-	-	-	-
B	O	GARCIA, Mário	O ROSTO DAS PALAVRAS	V/-	corpos verso p30	epígrafes em latim	D	Niv
P	E	GEDEÃO, António	NOVOS POEMAS PÓSTUMOS	V/-	texto pg 13	-	-	-
L	E	GIRALDES, Maria do Rosário	VIAGEM	V/-	-	refª lit. europeia	>D	-
C	A	GOMES, António Júlio Leitão Ferreira	SOLIDÃO DE AZUL	V/-	-	-	D	-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	REGRESSOS	V/-	14, 29	ref pintura	-	Niv
M	A	GONÇALVES, João Henrique	CHÃO DE INVERNO	V/-	-	epígrafes	>D	-
P	E	GUEDES, Afonso de Moura	ESTES VÁRIOS AQUÁRIOS	V/-	29, 40	francês título do poema	-	-
L	E	GUIMARÃES, Dórdio	OS DIAS DA MINHA MAÇÁ	V/P	13, 39, etc	ilustrações desenhos	-	Niv
P	E	GUIMARÃES, Fernando	A ANALOGIA DAS FOLHAS	-/P	8, 15, 23, 62, 48 livro	desenho de * Harthely	-	Niv
L	E	GUIMARÃES, Jorge	ODES NOCTURNAS	V/-	-	ref clássicas	D	-
L	E	GUIMARÃES, José Fernando	AI A SOMBRA: O AZUL	V/-	7	-	-	Niv
L	E	GUSMÃO, Manuel	DOIS SÓIS, A ROSA, A ARQUITECTURA DO MUNDO	V/P	27 a 43 etc	literatura	-	-
B	A	HERNÁNDEZ, António Gil	LUZES E ESPÍRITO	V/-	15, 21, 22, 24 etc	ilustrações	-	-

Zona	ED	Autôr	Título	verso/vp	estofre R/I/M/O	forma C/I/B/O	métrica R/I/O/A	sentença eu(eu)	natureza Ce/S/Co	at/m/r/ê	soz/po
V	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	PASSAGENS DE UMA VIDA	VI	R/I/-/-	C/I/-/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	S/-
P	A	MONTEIRO, Sousa	FARRAPOS DO MEU DIÁRIO	VI	-/-M/O	-/-M/O	-/-M/O	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-R	S/P(-)
L	E	MORGADO, Fernando Ilharco	RIO DO TEMPO	VI	R/I/M/-	-/-B/-	R/-/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	-/-	-/-
F	A	MOURA JUNIOR	AGUADELAS ALGARVIAS	VI	-/-M/-	C/I/B/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S/-
A	E	MOUTINHO, José Viale	AS PORTAS ENTREABERTAS	VI	R/I/I/-	-/-B/-	R/I/I/-	Eu(Nos)(Eu)	Ce/-/Co	-/-	S(-)/P(-)
L	E	NEVES, Orlando	ODES DE MITILENE	VI	-/-M/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
L	E	NUNES, João Carlos Raposo	BUBUL (CANTICOS ARRABICOS)	VI	R/I/I/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
L	E	O, A. Dasilva	X ACTO	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S/-
N	A	OLIVEIRA, Jorge Aguiar	FARÓIS	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-/-
V	O	OLIVEIRA, Rosa Maria	DA VIDA E DO ACASO	VI	R/I/M/-	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-/-
L	E	OSÓRIO, António	PLANETARIO E ZOO DOS HOMENS	VI	-/-M/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	-/-
L	E	PACHECO, Helder	OS DIAS COMUNS	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	-/-
P	A	PERALTA, Fernando	PAIXÃO, VIDA E SAUDADE	VI	R/I/-/-	C/I/-/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	S/P
F	O	PEREIRA, Luis Monteiro	(IN)QUIETAÇÕES	VI	R/I/I/-	-/-B/-	R/I/I/-	Eu(Tu)(Eu)	Ce/-/Co	-/-	-/-
P	E	PEREIRA, Miguel Serras	TUDO O ANO	VI	-/-M/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Tu)(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
D	E	PESSOA, Joaquim	POR OUTRAS PALAVRAS	VI	R/I/M/-	C/I/T(-)/-	R/I/I/-	-/-	-/-	-/-R(-)	S(-)/P(-)
V	E	PINHEIRO, Iracema da Conceição	O GRITO DA TRANSMONTANA	VI	R/I/-/-	C/I/-/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce(+)/S/-	-/-R	S/-
F	O	RAMOS, Bárbara Delfina	FLORES DE OUTONO	VI	-/-M/-	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/Co(-)	-/-	-/-
L	A	RAMOS, Mário Dias	RETRATOS	VI	-/-M/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
P	A	RES, João	VIAGEM DE CIRCUM IMAGINAÇÃO	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/Co	-/-	-/-
L	E	ROCHA, Nunes da	TRAFICO DE RIMBAUD NA COSTA PORTUGUESA	VI	-/-M/O	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce(+)/S/Co(-)	-/-	-/-
L	E	RODRIGUES, António milheires	TRANSPARENCIAS	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
B	E	RODRIGUES, Carlos	DEFINIÇÃO (PEDRAS ACABADAS)	VI	-/-I/-	-/-B/+/	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
L	E	RODRIGUES, Fernando Tavares	TALVZ AMANHÃ	VI	R/I/M/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co(-)	-/-	-/-
L	E	RODRIGUES, Luis Filipe	AGUA PRINCIPAL	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co(-)	-/-	-/-
N	A	RODRIGUES, Maria Idilia Freire Santos	QUANDO O SILÊNCIO FALA	VI	-/-M/-	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	FELICIDADE DO AR	VI	-/-M/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	O NAO E O SIM	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	ESTRIAS	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Tu)(Nos)/	-/S/Co(-)	-/-	-/-
D	E	S. C., Marlos M. Couto	ORATORIA, ROMANCE DEMO...	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Tu)(Eu)	-/-	-/-	-/-
L	E	SA, António	SORRISOS E OUTROS MOVIMENTOS	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/Co	-/-	-/-
L	A	SANTOS, Jorge Cabral dos	MEMORIA DO AZUL	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co	-/-R	-/-
A	E	SEABRA, José Augusto	FRAGMENTOS DO DELIRIO	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
S	O	SERR, Tito	MISSÃO	VI	-/-M/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co(-)	-/-	-/-
N	A	SEVIVAS, João	PARA TI	VI	-/-M/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/-	-/-	-/-
L	E	SILVA, Agostinho da	QUADRAS INÉDITAS	VI	R/I/-/-	C/I/B/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/Co	-/-	-/-
L	E	SILVA, Agostinho da	DO AGOSTINHO EM TORNO DO PESSOA	VI	R/I/M/-	C(+)/T/B/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	-/S/-	-/-	-/-
L	A	SILVA, António Carlos Leal da	VERSO VAGABUNDO	VI	R/I/M/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/S/-	-/-	-/-
P	A	SILVA, Arnaldo	OS PRIMEIROS AIS	VI	R/I/I/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/S/-	-/-	-/-
L	A	SILVA, M. Marques da	A MINHA LIRA	VI	R/I/-/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-	S/P
V	E	SILVA, Palmira Morgado Valério de	SONHO E REALIDADE	VI	R/I/M/-	C/-/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-R(-)	S(-)/-
D	E	SILVA, Tiago Torres	PONTO DE PARTIDA	VI	R/I/M/-	C/I/T(-)/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co(-)	-/-R(-)	S/-
M	O	SILVIO, João da Silva	MUSA BRINCALHONA	VI	R/I/I/-	C/I/-/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
N	O	SIMÕES, Cunha	POEMAS E CANÇÕES DE AMOR PARA TI	VI	R/I/-/-	C/I/-/-	R/I/-/-	Eu(Eu)	Ce/-/-	-/-R(-)	S/-
L	A	SIMPLICIO, Maria Cândida Chiquita	O QUE SE DIZ NUMA CANÇÃO DE AMOR	VI	R/I/M/-	C/I/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S/Co(-)	-/-	S/-
C	A	SISMEIRO, José Reis	COMO UMA VIDA...	VI	-/-I/-	C/-/B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S(-)/-
N	A	SOARES, José	CANÇÕES DO MAR	VI	-/-I/-	-/-B/-	R/I/I/-	Eu(Eu)	-/S/Co	-/-	-/-
A	A	SOUSA, Glória de	ROSALUME	VI	-/-M/-	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/-	-/-	-/-
L	A	SOUSA, Maria Palmira Pinto Fernandes de	ASAS DO MEU LIRISMO	VI	-/-I/-	C/I/B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	-/S/-	-/-	-/-
L	A	SOUZA, Francisco de Vasconcelos e	A ARCA	VI	-/-I/-	-/-B/-	-/-I/-/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	-/-

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metáfora	interf.	Distor.	Niv
B	O	HORTAS, Maria de Lourdes	RECAPO DE EVA	V/-	-	ilustrações, inglês	D	-
P	E	I., Ana Paula e BESSA, Luis	AB	V/-	-	caião	-	Niv
L	E	JORGÉ, João Miguel Fernandes	JORNADA DE CRISTOVÃO DE TÁVORA	V/-	65	D. Sebastião	-	Niv
L	E	JOSÉ, Carlos Simão	POEMAS ESCOLHIDOS	V/-	15,40	variações p. 35, 38	D	Niv
L	E	JUDICE, Nuno	AS REGRAS DA PERSPECTIVA	V/P	14, 7, 19, 23	mitologia	-	-
B	O	LARANJEIRA, Pires	AS FIGURAS DE ESTILO E OUTRAS FIGURAS	V/-	48, 49, 50, 51	epígrafes kaisais	-	-
L	E	LEMOS, Mécia de	12 POEMAS	V/-	-	ilustrações	-	-
L	A	LENCASTRE, Hernâni de	A DIMENSÃO PERDIDA	V/-	52, 21 15, 20, 21	243, 217	-	-
V	E	LOPES, Maria Antónia Silva	MARIA DO MAR	V/-	-	ilustrações, partituras	D	-
C	E	LOURENÇO, Jorge Fazenda	UMA SURDA CEGUEIRA	V/-	39, 25, 31, 80, 63, 62, 69	lit. música, pintura bíblicas	D	Niv
L	E	LOUSADA, Carlos	INQUIETAÇÃO DO SER	V/-	16 a 18 21	epígrafes	D	-
M	O	LUCILIA, Irene	A MÃO QUE AMANSA OS FRUTOS	V/-	10, 11, 13	lit	-	-
F	A	LUCIO, José Joaquim	POESIA	V/-	41	-	-	Niv
Z	A	MADRUGA, Fátima	ILHAS SELVAGENS	V/-	27, 28	-	-	-
L	E	MAGALHÃES, António	A FLAUTA NA FALANGE	V/-	21, 34, 43	epígrafes inglês	D	-
M	A	MANSAS, Visconde das Águas	AS CORDAS DA MINHA GUITARRA	V/-	-	C/ pautas música	-	-
L	E	MATOS, Fernando Teixeira de	E ERA ESTE O CENÁRIO ...	V/-	12, 63, 87, 136	epígrafes	-	-
L	E	MATOS, Pedro	SEGREDOS À LUA	V/-	17, 18, 29	epígrafes mitologia	>D	Niv
L	E	MATOS, Reinaldo	SALMOS DA VIDA	V/-	-	titulo	D	-
Z	A	MONTEIRO, João Lúcio	AO SABOR DA MARÉ	V/-	-	-	-	-
V	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	VOZES DO TEMPO	V/-	poeta 80, 84, poesia 90	-	D	-
V	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	PASSAGENS DE UMA VIDA	V/-	-	-	-	Niv
P	A	MONTEIRO, Sousa	FARRAPOS DO MEU DIÁRIO	V/P	-	-	D	Niv
L	E	MORGADO, Fernando Ilharco	RIO DO TEMPO	V/-	41, 43, 65, 66	alemão 36,37	D	-
F	A	MOURA JUNIOR	AGUADELAS ALGARVIAS	V/-	-	-	-	Niv
A	E	MOUTINHO, José Viale	AS PORTAS ENTREABERTAS	V/-	25 c/o	epígrafes ref.as	-	Niv
L	E	NEVES, Orlando	ODES DE MITILENE	V/-	15, 24, 33	epígrafes citações	>D	-
L	E	NUNES, João carlos Raposo	BUBUL (CÂNTICOS ARRÁBICOS)	V/-	17, 18, 32, 40	ilustrações kai-kai etc	D	Niv
L	E	O., A. Dasilva	X ACTO	V/-	-	-	D	-
N	A	OLIVEIRA, Jorge Aguiar	FARÓIS	V/-	algumas referencias	lit. poemas dedicações...	D	-
V	O	OLIVEIRA, Rosa Maria	DA VIDA E DO ACASO	V/-	44, 46, 33, 49 etc	mitologia	D	-
L	E	OSÓRIO, António	PLANETÁRIO E ZOO DOS HOMENS	V/-	-	Copernico	-	-
L	E	PACHECO, Heider	OS DIAS COMUNS	V/P	-	Em 'dio Rebelo	-	Niv
P	A	PERALTA, Fernando	PAIXÃO, VIDA E SAUDADE	V/-	-	-	-	Niv
F	O	PEREIRA, Luis Monteiro	(IN)QUIETAÇÕES	V/-	28, 30, 32, 53	lit port	-	Niv
P	E	PEREIRA, Miguel Serras	TODO O ANO	V/-	9, 21, 29	espanhola	-	Niv
D	E	PESSOA, Joaquim	POR OUTRAS PALAVRAS	V/-	palavras 11, verso 13, 14, 17 ...	citação em inglês, música	-	-
V	E	PINHEIRO, Iracema da Conceição	O GRITO DA TRANSMONTANA	V/-	75	Aleko	D	-
F	O	RAMOS, Bárbara Delfina	FLORES DE OUTONO	V/-	13, 8, 5, 12, 16	-	-	Niv

Zona	ED	Autor	Título	versão VIP	Intelectual	Interix	Disfor	Niv
L	A	RAMOS, Mário Dias	RETRATOS	V/P	10, 11...	kai-kais epígrafes lit port		Niv
P	A	RES, João	VIAGEM DE CIRCUM IMAGINAÇÃO	V/-	poeta 17, poetas 30	ilustração epígrafes, francês	D	Niv
L	E	ROCHA, Nunes da	TRÁFICO DE RIMBAUD NA COSTA PORTUGUESA	V/-	lit port	citações de Rimbaud	-	Niv
L	E	RODRIGUES, António milheires	TRANSPARÊNCIAS	V/-	9, 10, 11, 19	epígrafes	-	-
B	E	RODRIGUES, Carlos	DEFINIÇÃO (PEDRAS ACABADAS)	V/-	12, 15, 16	-	D	-
L	E	RODRIGUES, Fernando Tavares	TALVZ AMANHÃ	V/-	44, 45, 16, 26, 51, 50	epígrafes inglês	>D	-
L	E	RODRIGUES, Luís Filipe	ÁGUA PRINCIPAL	V/P	25, 26, 27	-	-	Niv
N	A	RODRIGUES, Maria Idília Freire Santos	QUANDO O SILÊNCIO FALA	V/-	-	-	>D	-
L	E	ROSA, António Ramos	FELICIDADE DO AR	V/-	10, 16, 19, 28, 29, 44, 52, 53	música (título adágio)	-	-
L	E	ROSA, António Ramos	O NÃO E O SIM	V/-	97, 108, 109	lit portcontemporânea	-	-
L	E	ROSA, António Ramos	ESTRIAS	V/-	19, 25, 26, 27, 28	-	-	-
D	E	S. C., Marlos M. Couto	ORATÓRIA, ROMANCE DEMO...	V/P	-	etc	-	Niv
L	E	SÁ, António	SORRISOS E OUTROS MOVIMENTOS	V/-	26, 30	-	-	-
L	A	SANTOS, Jorge Cabral dos	MEMÓRIA DO AZUL	V/-	68, 66, 69, 70, 47, 37, 29	lit port	>D	-
A	E	SEABRA, José Augusto	FRAGMENTOS DO DELÍRIO	-P	27, 55, 57	desenho epigrafe	>D	-
S	O	SERR, Tito	MISSÃO	V/-	59, 57, 51, 27, 23	-	>D	-
N	A	SEVIVAS, João	PARA TI	V/-	-	-	-	Niv
L	E	SILVA, Agostinho da	QUADRAS INÉDITAS	V/-	-	-	-	-
L	E	SILVA, Agostinho da	DO AGOSTINHO EM TORNO DO PESSOA	V/-	-	cf. tulo	-	Niv
L	A	SILVA, António Carlos Leal da	VERSO VAGABUNDO	V/-	10, 11, 12, 14, 15, 63, 100	pintura, escultura inglês	-	-
P	A	SILVA, Arnaldo	OS PRIMEIROS AIS	V/-	-	-	D	-
L	A	SILVA, M. Marques da	A MINHA LIRA	V/-	-	107, 128	-	-
V	E	SILVA, Palmira Morgado Valério de	SONHO E REALIDADE	V/-	29, 77, 50, 64	ref. pintura	-	Niv
D	E	SILVA, Tiago Torres	PONTO DE PARTIDA	V/-	21	Hist. port. pintura bíblia	-	Niv
M	O	SILVIO, João da Silva	MUSA BRINCALHONA	V/-	15, 18, 19, 41	latim mitologia	-	-
N	O	SIMÕES, Cunha	POEMAS E CANÇÕES DE AMOR PARA TI	V/-	-	-	-	-
L	A	SIMPLICIO, Maria Cândida Chiquita	O QUE SE DIZ NUMA CANÇÃO DE AMOR	V/-	-	-	-	Niv
C	A	SISMEIRO, José Reis	COMO UMA VIDA...	V/-	-	lit port dedicatória	-	Niv
N	A	SOARES, José	CANÇÕES DO MAR	V/-	palavras 21, 15, 13, título	-	-	-
A	A	SOUSA, Glória de	ROSALUME	V/-	-	ilustrações	-	-
L	A	SOUSA, Maria Palmira Pinto Fernandes de	ASAS DO MEU LIRISMO	V/-	-	-	>D	-
L	A	SOUZA, Francisco de Vasconcelos e	A ARCA	V/-	-	bíblia inglês	-	Niv
L	E	TAVARES, José Correia	BEIJOS E PEDRADAS	V/-	-	epigrafe	-	-
C	A	TEIXEIRA, Pedro Saul Pires	RECORDAÇÕES	V/-	-	-	>D	Niv
C	A	TEIXEIRA, Porfírio	ESTE BERÇO ABENÇOADO	V/-	-	-	-	Niv
L	E	TELES, Maurícia	SONO DE VIDAS	V/-	poema, 51	-	-	-
L	E	TOMÉ, Luís Figueiredo	KYRIE	V/P	-	bíblia	-	Niv
F	A	TRAVASSOS, Bertina de Fátima	PALAVRAS AO VENTO	V/-	-	ilustrações	D	-
L	A	VALDÓI, Pedro	POEMAS DO ACASO	V/-	9, 16	-	>D	Niv

Zona	ED	Autor	Título	Versão	estabelece R/I/M/O	forma C/T/B/O	menção R/I/O/A	sentença eu/(eu)	natureza C/S/Co	art. 176	scopos
L	E	TAVARES, José Correia	BEIJOS E PEDRADAS	VI	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/SI-	-F(-)-	SI-
C	A	TEIXEIRA, Pedro Saul Pires	RECORDAÇÕES	VI	R/I-I-	C/I-B(-)-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/SI-	-I-R(+)	SI(-)-
C	A	TEIXEIRA, Porfírio	ESTE BERTÃO ABENÇOADO	VI	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/I-	-I-	SI(-)-
L	E	TELES, Maurícia	SONO DE VIDAS	VI	R/I-I-	-I/I-B(+)-	-I/I-I-	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/SI-	-I-I-	-I-
L	E	TOMÉ, Luís Figueiredo	KYRIE	VI	R/I-I-	-I/I-B-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/SI-	-I-R	-I-
F	A	TRAVASSOS, Bertina de Fátima	PALAVRAS AO VENTO	VI	R/I-I-	C/I-TB-	-I/I-I-	Eu(-)	-SI-	-I-I-	-I-
L	A	VALDÓI, Pedro	POEMAS DO ACASO	VI	R/I-I-	-I/I-B-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/SI-Co	-I-I-	SI(-)-
V	E	VENDA, Maria Emilia	FOLHAS DE OUTONO	VI	R/I-I-	C/I-TB-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/SI-	-I-R(+)	SI(-)-
B	O	VIANA, António Manuel Couto	MINIMOS	VI	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce/I-	-I-I-	-I-
B	E	VIEIRA, Virgílio Alberto	ADIVINHAÇÃO PELA ÁGUA	VI	R/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I(Eu)	Ce/SI-Co	-I-I-	-I-
P	E	VIEIRA, Virgílio Alberto	AS SEQUÊNCIAS DE PEGASO	VI	R/I-I-	-I/I-B-	-I/I-I-	-I(Eu)	Ce/SI-Co	-I-I-	-I-
L	A	VILA, Jorge	REQUIEM POR ADILIA	VI	R/I-I-	C/I-B-	R/I-I-	-I-	Ce/SI-	-I-R(+)	-I-

157 títulos editados em 1990

Zona	ED	Autor	Título	Vis. VP	Extensão	Disto.	Nº
V	E	VENDA, Maria Emilia	FOLHAS DE OUTONO	VI-	-	D	-
B	O	VIANA, António Manuel Couto	MINIMOS	VI-	17	D	-
B	E	VIEIRA, Virgílio Alberto	ADVINHAÇÃO PELA ÁGUA	-P	-	-	-
P	E	VIEIRA, Virgílio Alberto	AS SEQUÊNCIAS DE PÉGASO	VI-	42	-	-
L	A	VILA, Jorge	REQUIEM POR ADILIA	VI-	-	D	-

XIX

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1991
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	Assunto	VP	Estilo	Forma	Matéria	Extensão	Editorial	Classificação	Observações
L	E	ALBERTO	A SECRETA VIDA DAS IMAGENS		VP	-I(-)IMO	C(-)TIB(+)/JO	-I(-)O	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
D	A	ALMEIDA, Belmira da Piedade de Baptista	OLÁ AMOR		VI	-I(-)I	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
A	E	AMARAL, Emanuel Custódio	VIRAGEM		VI	R(-)Y(-)MI(-)Y(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
C	E	AMARAL, Manuela	TEMPO DE PASSAGEM		VI	-I(-)MI(-)Y(-)	C(+)/TIB(-)	-I(-)O	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
M	A	ANDRADE, Agostinho Xavier de	CANÇÕES DA ESTRADA AMPLA		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	ANDRADE, Eugénio	COM O SOL EM CADA SILABA		VP	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
B	A	ANONIMOS	TESTAMENTO DA GATA		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
D	E	ANTUNES, Maria Luísa	NAO MATEM O SONHO		VI	-I(-)I	C(+)/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	ARMELIM, José	SINFONIA		VI	-I(-)I	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
A	A	ARMELIM, José	IN (VERSOS)		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	AVELAR, Mário	CIDADES DE REFUGIO		VP(-)	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	AZENHA, Maria	PÁTRIA D'ÁGUA		VI	-I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BAIAO, Rui	MALIGNO		VI	R(-)Y(-)MI(+)/Y(-)	-TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BALTE, Teresa	POEMAS DOS ÚLTIMOS ANOS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
F	A	BAPTISTA, Silvina Martins	A CIGARRA E AS FORMIGAS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BARAHONA, António	UM LIVRO ABERTO DIANTE DUM ESPELHO		VP	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BARBOSA, Miguel	DA DÚVIDA AO INFINITO		VP	-I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	BARCELOS, Isabel Aguiar	SANDÁLIAS DO TEMPO		VI	-I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	BARREIROS, M.C.	UM AMOR EM SEGREDO		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
S	E	BARROS, José Carlos	UMA ABSTRAÇÃO INÚTIL		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
C	O	BERNARDES, Julião	SOMBRA DE PESSOA(S)		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
N	A	BERNARDES-SILVA, F. N.	POESIA EXTRAVASADA		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	BERNARDINO, Teresa	UNIVERSO		VI	-I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BOGO, Maria do Carmo	POESIA		VI	-I(-)I	C/TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
B	A	BRAGA, Jorge	ELOS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	BRAGA, Jorge de Sousa	O POETA NÚ (SIC)		VP	-I(-)MI(-)	C/TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
B	A	BRAGA, José Miguel	O MURMÚRIO DAS COISAS		VI	-I(-)MI(+)/Y(-)	-TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
P	E	BRANCO, Rosa Alice	MONADOLOGIA BREVE		VI	-I(-)MI(-)	-TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
A	A	BRIZ, Ana	PEDAÇOS		VI	-I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
F	A	CABRITA, Maria José Ramos	A VERDADE NOS MEUS VERSOS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(+)/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	CAMACHO, Carlos	TRINTA CANÇÕES E UMA ODE EPISCOPAL		VI	R(+)/I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	CAMILLO, João	A MAIS NOBRE DAS ARTES		VI	-I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	CAMPOS, Cândido José de	(TRI)ANGULAR		VP	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	E	CAPÊLO, José Manuel	A VOZ DOS TEMPORAIS		VP	-I(-)MI(-)	-TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
P	A	CARDOSO, M. Augusta P. B. F. M. Seara	O MEU SAUDAR (...)		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
B	A	CARNEIRO, Augusto A.	SEM HIPOCRISIA		VP	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	CARNEIRO, Edgar	VIDA PLENA		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
P	E	CARRICO, Lilaz	NO LABIRINTO DA VIDA		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	-I(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
V	E	CARRUSCA, Constâncio de Sousa	SONETOS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C(-)BI(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
P	E	CARVALHO, Silva	EM QUESTÃO		VI	-I(-)MI(-)	-TIB(+)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	CASTRO, Aida de Moraes e	SONHOS - SONETOS E POEMAS		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)/Y(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
L	A	CHIRÃO, Pedro Bigotte	ESTILHAÇOS		VP	-I(-)MI(-)	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
Z	A	CHOCOLATE, José António	METAMORFOSES DO SILÊNCIO		VI	-I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Eu)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
V	E	CLARO, Joaquim Ramalho	PALAVRAS FILHAS DO VENTO		VI	R(+)/I(-)MI(-)	C/TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)
M	O	CORREIA, David Pinto	ESTE BRANCO SILÊNCIO		VI	-I(-)I	-TIB(-)	-I(-)I	Eu(Tu)Y(-)	-I(-)	-I(-)	-I(-)

Zona	ED	Autor	Título	verso.VP	estabe.R/MI/O	língua.CT/BI/O	metáfora.R/MI/O	sentença.Eu/Eu	naturaleza.CP/S/Co	afinidade	assolado
F	A	CORREIA, Jorge	VULCAO E ALGUNS SONETOS	-P	-I/I-	-I/I-	-I/I-	-I-	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	CORTES, Cristino	O CICLO DA CASA E OUTROS POEMAS	VP	R/I(-)MI/-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)I/-
M	O	COSTA, Avelino F.	CONTOS	VP	R/I/I-	CT(+)/BI/-	R/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/I(-)	-I/-
F	O	COSTA, Dolores Guerreiro	A VOZ DA NATUREZA	VP	R/I/I-	CT(+)/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/-
L	E	COSTA, Manuel Monso	OS LIMITES DA OBSCURIDADE	VP	-I/MI/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	CRAVO-SAUDE, Alda	ESTAVA BRANCA ESTEVA	VP	-I/MI/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Tu)/-	-I/-	-I/-	-I/-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	VARIAÇÕES EM SE	VP	-I/MI/-	CT/BI(+)/-	-I/I-	Eu(Tu)/-	-I/-	-I/-	-I/-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	AUTOPOCIESIS	VP	-I/MI/-	CT/BI/-	-I/I-	Eu(Tu)/-	-I/-	-I/-	-I/-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	TIMOR MARTIR TIMOR	VP	-I/MI/-	CT(+)/BI/-	-I/I-	-I(Eu)	-I/-	-I/-	S/P
S	A	CUPIDO, José	PORQUE SOMOS POETAS DE ALCÁCER DO SAL - VOL. I	-I-	I(+)/MI(-)/-	CT(+)/BI/-	-I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)I/P(-)
B	O	DANTAS, Amândio Sousa	EMIGRAR NA PRIMAVERA	VP	R/I/MI/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	DIAS, João Pedro Grabante	O POVO É NÓS	VP	R/I/I-	-I/I-	R/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)I/-
S	A	DÓRDI, Maria Albertina	TRANSPARENCIAS	VP	R(+)/I(-)/-	CT(+)/BI/-	R(+)/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	-I/-
A	A	DÓRES, Victor Rui	A FLOR DA PELE	VP	-I/MI/-	CT(+)/BI/-	-I/I-	Eu(Tu)/-	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	DUARTE, Ulisses	O ECO DAS PALAVRAS	VP	R/I/MI/-	CT(-)/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/-
A	O	DUTRA, Ramiro	ECO CINZENTO	VP	R(+)/I/I-	CT(-)/BI/-	R(+)/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/P(-)
P	E	ECHAVARIA, Fernando	SOBRE OS MORTOS	VP	R(-)/MI/-	-I/I(-)/BI/-	-I/I-	-I(Eu)	-I/Co	-I/-	-I/-
L	E	EMÍDIO, Joaquim António	O LIVRO DOS VENTOS	VP	-I/I-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
S	A	ESTEBANINHA, Alfredo	O LIVRO DOS VENTOS	VP	-I/I-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/-
L	E	ESTEBANINHA, Alfredo	DO FUNDO DA MINA	VP	R/I/I-	CT(-)/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	FAZINHA, Marques	POEMAS DA VIDA	VP	R/I/I-	CT/BI/-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
D	A	FEIO, Noronha	POEMAS DA VIDA	VP	-I/MI/-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	FERREIRA, Isabel Mendes	LONGA HORA	-P	-I/I-O	-I/I-O	-I/I-O	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	FERREIRA, Noel	PONTO FINAL	VP	-I/I-O	-I/I-O	-I/I-O	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
N	A	FERREIRA, Noel	DESCONTINUIDADES	VP	R/I/I-	CT(+)/BI/-	R/I/I-	-I-	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	FIDELIS, Lili	OS DOIS MUNDOS E A SUA VERDADE	VP	R/I/I-	CT(-)/BI/-	R/I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/I(+)	-I/-
F	A	FILIPA, Elza	FUGA	VP	R/I/I-	CT(-)/BI/-	R/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	-I/-
A	O	FRAÍO, Mário Machado	POEMAS DO MAR ATLÂNTICO	VP	-I/MI(+)/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)
S	O	FRANCISCO, José do Carmo	1983 - UM RESUMO	VP	R(+)/I/I-	CT/BI/-	R/I/I-	-I(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	A	GASPAR, Luis Manuel	LUMINARIA	VP	-I/I-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	ENTRETANTO	VP	R/I/MI(+)/-	CT/BI/-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)
P	E	GOMES, Elviro Rocha	A VISTA	VP	R/I/MI(+)/-	CT/BI/-	R(-)/I/I-	-I(Eu)	-I/-	-I/-	S(+)/-
N	E	GOMES, José António	A FORÇA DA FUGA DO OLHAR	VP	R/I/MI(-)	-I/I-O	-I/OA	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/-
N	E	GONÇALVES, Aurélio	DISTÂNCIA LONGA	VP	R(-)/I(+)/MI/-	CT/BI/-	R(-)/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
N	A	GONÇALVES, Beatriz	HUMIDAS SAUDADES	VP	R/I/MI/-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	GONÇALVES, Manuel Fernando	AS HORAS CERTAS E QUE ME ENERVAM	VP	-I/MI/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
D	E	GONÇALVES, Marília	A PROCURA DO TRAÇO	VP	R/I/MI(-)	CT/BI/O	R/I/OA	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
V	A	GOUVEIA, José	VIRGÍNIA	VP	R(+)/I/MI/-	CT(+)/BI(-)/-	R(+)/I/I-	-I(Eu)	-I/-	-I/R(-)	S/P
L	E	GRADE, Fernando	O LIVRO DO CÃO	VP	-I/MI/O	-I/I-O	-I/OA	Eu(Eu)	-I/Co	-I/-	S(-)
P	E	GUIMARÃES, João Luis Barreto	RUA TRINTA E UM DE FEVEREIRO	VP	R/I/I-	-I/I-	-I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
C	A	ILHARCO, Paulo	SONETOS IMPERFEITOS	VP	R/I/I-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)I/-
L	A	INCOGNITUS	EUFORISMOS - O LIVRO DAS MINHAS EXCITAÇÕES	VP	-I/MI/-	-I/I-O	-I/I-O	-I(Eu)	-I/-	-I/-	S/P
L	A	INCOGNITUS	EUFORISMOS	VP	-I/MI/-	-I/I(-)/BI/-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
L	E	JINGMING, Yao	NAS ASAS DO VENTO CEGO	VP	R/I/I-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/Co	-I/-	-I/-
L	A	LADREIRO, Alice	VALORES ETERNOS	VP	R/I/I-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu(Tu)(Eu)	-I/-	-I/-	-I/-
B	O	LAGES, Telmo Manuel	COISAS DA VIDA	VP	R/I/I-O	CT/BI-O	R/I/OA	Eu(Eu)	-I/-	-I/R(-)	S/P(-)
F	O	LEIRIA, Sebastião	CANTIGAS DE BEM QUERER E OUTROS VERSOS	VP	R/I(-)/I/-	CT(-)/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/Co	-I/R(-)	S(-)
L	E	LEITE, Luisa d'Andrade	ANQUINHA DE MORINGA	VP	-I/MI/-	CT/BI/-	-I/I-	Eu/-	-I/Co	-I/-	S(-)I/P(-)
S	A	LEITE, Rui Monteiro	ARCANOS DE LUZ	VP	R/I/I-	CT/BI/-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/R	-I/-
L	E	LELLO, Júlia	TEXTOS PRETEXTUAIS	VP	-I/I(+)/MI/-	-I/I-	-I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/I(+)	-I/-
L	A	LENCASTRE, Hernani de	MARESIAS - POEMAS ESTIAIS	VP	-I/I(-)/MI/-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)
L	A	LENCASTRE, Hernani de	REASSUMIDA MEMÓRIA (SONETOS)	VP	R/I/MI/-	CT/BI/-	R/I/I-	Eu(Eu)	-I/-	-I/I(-)	S(-)I/-

Zona	ED	Aut.	Título	versão VP	est. R/MI/O	língua C/T/B/O	int. R/MI/O	sent. eu/ (eu)	natureza C/S/Co	air/line	sec/bd
L	E	LEITRIA, José Jorge	NO VOO DE UMA PALAVRA	VI	-I/MI-	C/T/B/-	-II/-	Eu/-	Ce/S/-	A/R/-	S(-)/P(-)
P	E	LEITRIA, José Jorge	A SOMBRA DO RELVIA	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu/-	-S/Co	-F(-)/R(-)	S(-)/-
L	E	LEITRIA, José Jorge	OS OFICIAIS DA LUZ	VI	-I/MI-	-T/B/+/	-II/-	-/Eu	Ce/S/Co	A/-	-
L	E	LUZ, Torcato da	DESTINO DO MAR	VI	R/MI/-	C(-)/T/-	R/II(+)/-	Eu/(Eu)	Ce/-Co	-/-	S/-
L	E	MAÇARICO, Luís Filipe	DA ÁGUA E DO VENTO	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu(Tu)/(Eu)	-/-	-/-	S(-)/-
B	A	MACHADO, António	PLANO LACÓNICO	VI	-I/MI-	C/T/B/-	-II/-	-/Eu	Ce/-Co	-/-	-
F	O	MACHADO, António C. Ribeiro	ONDE O GUADIANA ACABA	VI	R/II/-	C/+/	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce/-	-/-	S/P(-)
A	O	MACHADO, José Luís	SOMBRAS	VI	-I/MI-	C/T/B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	-S/	-/-	S/-
L	E	MADERA, Henrique	CASA GRANDE	VI	-II/-	C/T/B/-	-II/-	-/Eu	Ce/S/Co	-/-	-
M	A	MAGDA-FLORES	VOZES...	VI	R/II/-	C(+)/T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	S(-)/P(-)
V	E	MANCELOS, João de	ENTRE AUSÊNCIA E ESQUECIMENTO	VI	-I/MI(+)/-	-T(+)/B(-)/-	-II/-	Eu(Tu)/(Eu)	-/-	-/-	-
P	E	MAR, José Alberto	AS MÃOS E AS MARGENS	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	-	-S/Co	-/-	-
M	A	MARIALVA, Octávio de	OLIMPO (25 POEMAS DA GRÉCIA)	VI	R/MI/-	C/T/B(-)/-	R/II/-	-	-S/Co	-/-	-
L	E	MARTINS, Linda	DE MIM PARA TI	VI	-I/MI-	C/T/B/-	-II/-	Eu/-	-/-	-/-	-
V	A	MATOS, Reinado	FLORES DO CAMPO	VI	-II/-	C/T(+)/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-/-	-
V	A	MATOS, Reinado	POEMAS EM ARCO-ÍRIS	VI	R/II/-	C(-)/T/B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce/-	-/-	S/-
V	A	MATOS, Reinado	JARRA VAZIA	VI	R/II/-	C(-)/T/B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-F(-)/R(+)	S/-
L	E	MÁXIMO, Mário	MERIDIANO AGRESTE	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-/-	-
B	A	MELGAÇO, Castro de	NOTÍCIAS DO REENCONTRO	VI	-II/-	-T(+)/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-
N	A	MELO, José Manuel Dias de	VÃO-SE EMBORA OS QUE ESPERAM	VP	-I/MI/O	-T/B/O	-II/OA	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	S(-)/P
D	A	MENANO, António Augusto	POEMAS DO ORIENTE	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	Eu(Tu)/(Eu)	-/-	-/-	S/-
L	E	MENDES, Luís Filipe Castro	A ILHA DOS MORTOS	VI	-II/-	C(-)/T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-
S	O	MONGINHO, António	O RIO À BEIRA DE UM HOMEM	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-S/Co	-/-	-
A	O	MONTEIRO, Pedro Miguel	O POETA	VP	R/MI/O	C/T/B/O	R/II/OA	Eu/(Eu)	Ce/-	-/-	-
A	O	MOTTA, Dinis Deq	RELICÁRIO ÍNTIMO IV	VI	R/II/-	C/-B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-
B	A	MOURA, Maria de Lourdes	PEDAÇOS DE AMOR E DOR - POESIA E PROSA	VP	R/II/-	C/T(-)/-	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co(-)	-/-	S(-)/-
L	E	MOURATO, José Augusto	DIZER ADEUS AO (DES)ABRIGO DO NOME	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	-	Ce(-)/J/Co(-)	-F(-)/R(+)	-
L	A	NEVES, Orlando	ULISSES E A NAUSICA	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-
L	A	NEVES, Orlando	NOEMA	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-
L	A	NEVES, Orlando	LAMENTAÇÃO EM CAUCASO	VI	R/II/-	C/T/B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce(-)/S/Co(+)	-/-	-
S	A	NOBRE, Maria Clara	TERRA MINHA SONHO MEU	VI	R/II/-	-T/B/-	-II/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	-
V	E	OLIVEIRA, Laura Domingues de	FLORES DE PRIMAVERA	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce/-	-/-	S(-)/-
L	E	PACHECO, Fernando Assis	A MUSA IRREGULAR	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu(Tu)/(Eu)	-/-	-/-	-
L	E	PATRAQUIM, Luís Carlos	CARNÍVORA	VI	-II/-	-T/B/-	-II/-	Eu/-	Ce/-	-/-	S/P(-)
L	E	PEREIRA, Helder Moura	A ÚLTIMA LUA DA LUA DE OUTONO	VP	R/II/O	-T(-)/B/O	-II/O/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	S(-)/-
P	E	PESSIMO, Alberto e GUIMARÃES, Regina	MÚMIA	VI	-I/MI-	-T/B(+)/-	-II/-	Eu/(Eu)	-S/Co	-/-	S(-)/-
P	E	PINHEIRO, Armando	AS SOMBRAS DO DESTINO	VI	-I/MI-	-T/B/+/	-II/-	Eu/(Eu)	-S/Co	-/-	S(-)/-
P	E	PINHEIRO, Armando	MATER NATURA	VI	R/II/MI(-)/-	-T(-)/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce/-	A(-)/F(-)	-
S	O	PINHEIRO, J. M. Monarca	CANCIONEIRO D'EVOIRA	VI	R/II/MI-	C/T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	-S/Co	-/-	-
B	O	PINTO, António Alves	PRIMEIRA PEDRA	VI	-I/MI-	C/T/B/-	-II/-	-/Eu	Ce/-	-/-	S/-
P	A	PINTO, Afonso	MIGALHAS DA VIDA	VI	R/II/-	C/+/	R/II/-	-/Eu	Ce/-	-/-	S/-
A	O	PINTO, Eduardo Bettencourt	A DEUSA DA CHUVA	VP	-I/MI/O	-T/B/O	-II/OA	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-
D	A	PINTO, Eulália	GAIVÓTAS	VI	R/II/-	C/T/+/	R(+)/II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-/-	-
L	E	PIRES, Carlos Lopes	A INVENÇÃO DO TEMPO E OUTROS POEMAS	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	-/Eu	Ce/S/-	-/-	-
B	A	PORTO-ALÉM, António	O GRANDE AMIGO	VI	-II/MI(+)/-	C(-)/T/B(-)/-	R/II/-	Eu(Tu)/-	-S(-)/Co(+)	-/-	-
P	E	QUARESMA, José Alberto	A POSE EXTÁTICA	-P	-I/IO	-I/IO	-I/IA	Eu(Tu)/-	-S(-)/Co(+)	-/-	-
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA RECOLHAS	VI	R/II/-	-T/B/-	R/II/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-/-	-
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA - ABECEDÁRIO 1	VI	R/II/-	-T/B/-	R/II/-	-/Eu	Ce(-)/-	-/-	-
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA - ABECEDÁRIO -	VI	-II/-	C(-)/T/B(-)/-	-II/-	Eu/-	-/-	-/-	-
D	A	RAMOS, Gabriel Quental	AS QUESTÕES DO SENSO	VI	-I/MI-	-T/B/-	-II/-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-/-	S(-)/-

Zona	ED	Autor	Título	versão VP	estória R/I/M/O	língua C/T/B/O	metáfora R/I/O/A	sentença eu/(eu)	natureza Ce/S/Co	análise	estilo po
Z	O	REI, Manuel	A VOZ DO REGRESSO	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B/O	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce/S(-)	-/-	S(-)/-
C	O	RESENDE, Coimbra de	PEMAS EXTREMOS	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B/O	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce/S(-)	-/-	-/-
P	A	RIBEIRO, Abel Faria Brás	QUADRAS SANJOANINAS EM REDONDIHA CRUZADA	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B/O	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce(-)/S(-)/-	-/R(-)	S(-)/-
L	E	RIBEIRO, Luis Cláudio	O ALFABETO DAS PAISAGENS SECRETAS	VP	M(-)/M(-)/O	M(-)/B/O	M(-)/O/A	Eu(-)	Ce/S/Co	-/-	-/-
S	A	RITA, José de Santa	TEXTOS - DESCONCERTO E PRECEITO	VP	-/M(-)/-	C(-)/T(+)/B(+)/-	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/-	A/-	-/-
L	E	ROCHA, Nunes da	ICARÍADA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	-/Eu(-)	Ce/S(-)	-/-	S(-)/P(-)
L	E	RODRIGUES, José Miranda	O BRANCO NEGRO E O NEGRO BRANCO	VP	-/M(-)/-	-/T/B/O	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	A/-	-/-
L	E	RODRIGUES, Olga	QUERO ANDAR	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	-/-
L	E	RORIZI, Alessandro	PARA ALÉM DO APARENTE	VP	-/M(-)/-	C(-)/T(+)/B(+)/-	-/M(-)/-	-/Eu(-)	-/S(-)/-	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	OÁSIS BRANCO	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/I/Co	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	A ROSA ESQUERDA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/I/Co	-/-	-/-
L	E	ROSA, António Ramos	A INTACTA FERIDA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/I/Co	-/-	-/-
L	E	SA, Isabel de	O AVESSO DO POSTO	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-/-
L	E	SALVADO, António	NAUSICAA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	-/-
L	O	SANTOS, Isolina Alves	SEMEEI ROSAS AO VENTO	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	-/-	-/-	S(-)/-
L	A	SANTOS, Rui Rodrigues dos	A SOMBRA DA ESCLERIDÃO	VP	M(-)/M(-)/O	C(+)/T/B/O	M(-)/O/A	Eu/(Eu)	Ce(-)/S(-)/-	-/-	S(-)/-
N	A	SARAIVA, José Martins	MARINHA CIDADE NOVA	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce/S(-)	-/-	S(-)/-
A	O	SEBAG, José	CAO ATE SETEMBRO	VP	-/M(-)/-	-/T/B/O	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co(-)	-/-	S(-)/-
S	A	SEMEDO, Joaquina da Conceição Martins	LIVRO ABERTO À HUMANIDADE	VP	R(+)/M(-)/-	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	-/Eu(-)	Ce(+)/S(-)/-	-/R(-)	S(-)/-
L	O	SEMEDO, José	RESUMOS HISTÓRICOS DO NOSSO PAÍS	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	-/Eu(-)	Ce(+)/S(-)/-	-/R(-)	S(-)/-
S	O	SENO, Fernando	TRILHO DE PÓ	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	-/S(-)	-/R(+)	S(-)/-
F	E	SERRA, Manuel dos Santos	ROMANCE RESIDUAL	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	S(-)
N	A	SEVINHAS, João	FIM DO MAL	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu(-)	Ce(-)/S(-)/-	-/-	S(-)
P	A	SILVA, António Maria Ferreira da	OS MEUS VERSOS	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce(-)/S(-)/-	-/-	S(-)
A	A	SILVA, António Sérgio S.	ADORMECER	VP	-/M(-)/-	-/T/B(+)/-	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/S/Co	-/-	S(-)/-
A	A	SILVA, Heitor Agnó	ARQUEOLOGIA DA PALAVRA	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(-)	Ce(+)/S(-)/Co(-)	-/-	-/-
P	E	SILVEIRA, Laureano	OS SEGRETOIS FELINOS	VP	-/M(-)/-	-/T/B(+)/O	-/M(-)/-	Eu(-)	-/I/Co	-/-	-/-
M	E	SILVEIRA, João de	MUSA DISCIPLINANTE	VP	R(-)/M(-)/O	C/T/B(-)	R(-)/M(-)/A	Eu/(Eu)	Ce/S(-)	-/F(-)/-	S(-)
L	A	SOARES, Maria Luísa	RIBEIRA SUBMERSA	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(-)	Ce/S(-)	-/-	-/-
L	E	SOUSA, Avelino	RETRATOS APÓCRITOS SEGUIDOS DE DOZE CANÇÕES	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(-)	Ce/S(-)	-/-	-/-
L	E	SOUSA, João Rui de	PALAVRA AZUL E QUANDO	VP	-/M(-)/-	C(-)/T(+)/B(-)	-/M(-)/-	Eu(Tu)/-	-/-	-/-	-/-
L	E	SOUSA, João Rui de	ENQUANTO A NOITE, A FOLHAGEM	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-/-
L	O	SOUSA, Luís Amorim de	O INSECTO NA FOLHA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(+)/-	-/M(-)/-	Eu(Tu)/Eu(-)	Ce/S/Co	-/-	-/-
D	O	SOUSA, Mário Lúcio	NASCIMENTO DE UM MUNDO	VP	-/M(-)/-	-/T/B(+)/-	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/S(-)/Co(+)	-/-	S(-)/-
L	A	SUMMAVIELLE, Soledade	JARDIM SECRETO	VP	-/M(-)/-	C(-)/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/S(-)	-/R(-)	-/-
Z	A	TAVARES, Sofia	ADEUS POEMAS	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(-)	Ce/S(-)	-/R(-)	-/-
P	A	TAVEIRA, Emelinda	SÓ MULHER? NÃO! MULHER SÓ.	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu(-)	-/S(-)	-/-	-/-
B	A	TEIXEIRA, César	POETA DO MUNDO	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S(-)/-	-/-	-/-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	INVENTÁRIO E DESPEDIDA	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-/-	-/-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	SINAIS: 15 POEMAS DE SIDERAÇÃO E SAUDADE	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	-/-
V	E	TRAVANCA-REGO, J. O.	HÁ CANDEIAS NO FIRMAMENTO	VP	-/M(-)/-	-/T/B(-)	-/M(-)/-	-/Eu(-)	Ce/S(-)/-	-/-	S(-)
C	A	VALEJO, Humberto	AS PALAVRAS	VP	-/M(-)/-	-/T/B(+)/-	-/M(-)/-	Eu(-)	-/-	-/-	-/-
D	A	VAZ, Idalécio	UM CERTO ESTADO DE ESPÍRITO	VP	-/M(-)/-	C/T/B/O	-/M(-)/-	Eu(-)	Ce/S(-)	-/-	-/-
L	A	VIANA, António Manuel Couto	CAFÉ DE SUBURBIO	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	-/-	-/-	S(-)/-
L	E	VIANA, António Manuel Couto	NÃO HÁ OUTRO MAIS LEAL	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	-/Eu(-)	-/-	-/-	-/-
S	A	VIEIRA, Adalina Bárbara	AS LETRAS E AS PALAVRAS	VP	-/M(-)/-	C(+)/B(-)	-/M(-)/-	-/Eu(-)	-/-	-/-	S(-)/-
B	O	VIEIRA, Alberto Virgílio	A COR DAS VOGAIS	VP	-/M(-)/-	C/T/B(-)	-/M(-)/-	-/Eu(-)	Ce/S(-)	-/-	-/-
D	A	VILAMOR, Pedro de	PORQUE	VP	-/M(-)/-	C(+)/T/B(-)	-/M(-)/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co(-)	-/-	S(-)

Zona	ED	Autôr	Titulo	versão VP	estudo R/Mo	meta C/T/B/O	metica R/O/A	sentine eu/(eu)	naturaza Ce/S/Co	artfura	sofipo
A	O	ZEFERINO, Maria Jordina Samanto	REFLEXOS DO MEU SENTIR	VI-	R/-/M/-	C/-/-	R/-/-	Eul-	Ce/S/-	-/-	-/-

194 títulos publicados em 1991

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1991
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metatxt	intertxt	Disor	Niv
L	E	AL BERTO	A SECRETA VIDA DAS IMAGENS	V/P	-	pintura	-	-
D	A	ALMEIDA, Belmira da Piedade de Baptista	OLÁ AMOR	V/-	poeta 35 42	-	-	-
A	E	AMARAL, Emanuel Custódio	VIRAGEM	V/-	-	-	D	-
C	E	AMARAL, Manuela	TEMPO DE PASSAGEM	V/-	ref "poeta"	fernando Pessoa Satire	-	-
M	A	ANDRADE, Agostinho Xavier de	CANÇÕES DA ESTRADA AMPLA	V/-	-	-	-	-
L	E	ANDRADE, Eugénio	COM O SOL EM CADA SILABA	V/P	palavras	frances latim inglês	-	-
B	A	ANÓNIMOS	TESTAMENTO DA GATA	V/-	-	-	-	Niv
D	E	ANTUNES, Maria Luísa	NÃO MATEM O SONHO	V/-	ref a poeta	-	-	-
L	A	ANTUNES, Nidia Horta	SINFONIA	V/-	-	-	-	-
A	A	ARMELIM, José	IN (VERSOS)	V/-	palavras	ilustrações, desenho, inglês	-	-
L	E	AVELAR, Mário	CIDADES DE REFÚGIO	V/P(-)	ref arte	títulos dos poemas epígraves	-	-
L	E	AZENHA, Maria	PÁTRIA D'ÁGUA	V/-	-	-	-	-
L	A	BAIÃO, Rui	MALIGNO	V/-	defecência...	epigrafe...	D	-
L	E	BALTÉ, Teresa	POEMAS DOS ÚLTIMOS ANOS	V/-	10, 11, 12, 18 poética 58	inglês música	-	-
F	A	BAPTISTA, Silvina Martins	A CIGARRA E AS FORMIGAS	V/-	-	fábula	-	-
L	E	BARAHONA, António	UM LIVRO ABERTO DIANTE DUM ESPELHO	V/P	-	ext. texto de ??	-	-
L	E	BARBOSA, Miguel	DA DÚVIDA AO INFINITO	V/P	poema perifrased p.38	-	D	-
L	A	BARCELOS, Isabel Aguiar	SANDÁLIAS DO TEMPO	V/-	poema, palavra	mitologia, epígraves	-	-
L	A	BARREIROS, M.C.	UM AMOR EM SEGREDO	V/P	-	-	-	-
S	E	BARROS, José Carlos	UMA ABSTRAÇÃO INÚTIL	V/-	ref poesia pg 53	pintura Vermeer Bosh	-	-
C	O	BERNARDES, Julião	SOMBRAS DE PESSOA(S)	V/-	-	F. Pessoa até ao nível formal	-	-
N	A	BERNARDES-SILVA, F. N.	POESIA EXTRAVASADA	V/-	-	literatura, epígraves	>D	-
L	A	BERNARDINO, Teresa	UNIVERSO	V/-	-	epigrafe	-	-
L	E	BOGO, Maria do Carmo	POESIA	V/-	-	ilustrações, bíblia	-	-
B	A	BRAGA, Jorge	ELOS	V/-	-	pintura??	-	-
L	E	BRAGA, Jorge de Sousa	O POETA NU (SIC)	V/P	poeta 11	divers...	-	-
B	A	BRAGA, José Miguel	O MURMÚRIO DAS COISAS	V/-	-	-	-	-
P	E	BRANCO, Rosa Alice	MONADOLOGIA BREVE	V/-	criação poeta 15, 29, 36, 40	Resende epígraves...	-	-
A	A	BRIZ, Ana	PEDAÇOS	V/-	"voz2 poemas palavras	epigrafe, inglês	-	-
F	A	CABRITA, Maria José Ramos	A VERDADE NOS MEUS VERSOS	V/-	versos 7 ser poeta 117	Bocage Camões só dedicatória	D	-
L	E	CAMACHO, Carlos	TRINTA CANÇÕES E UMA ODE EPISCOLAR	V/-	-	-	-	-
L	E	CAMILO, João	A MAIS NOBRE DAS ARTES	V/-	metáfora 28 poemas 30	título 53 música 12	-	-
L	E	CAMPOS, Cândido José de	(TRI)ANGULAR	V/P	poema 8 verso 3	bíblia latim Galileu	-	-
L	E	CAPELO, José Manuel	A VOZ DOS TEMPORAIS	V/P	19	epígraves, mitologia	D	-
P	A	CARDOSO, Mª. Augusta P. B. F. M. Seara	O MEU SAUDAR (...)	V/-	-	espanhol, sebastião, etc	>D	-

Zona	ED	Autor	Título	vers V/P	metain	Interb.	Dis/or	Niv
B	A	CARNEIRO, Augusto A.	SEM HIPOCRISIA	V/P	-	diversos 33-37 poeta 9	-	-
L	A	CARNEIRO, Edgar	VIDA PLENA	V/-	-	poesia 25 força original	-	-
P	E	CARRIÇO, Lúiz	NO LABIRINTO DA VIDA	V/-	poesia 174 versos diário 151	literatura Camões Antero	-	-
V	E	CARRUSCA, Constando de Sousa	SONETOS	V/-	-	Aleixo 156 Bíblia	-	-
P	E	CARVALHO, Silva	EM QUESTÃO	V/-	49 59 63 65 crítica...	-	-	-
L	A	CASTRO, Aida de Moraes e	SONHOS - SONETOS E POEMAS	V/-	escrita 61	2 poemas em francês 117 8	-	-
L	A	CHIRÃO, Pedro Bigotte	ESTILHAÇOS	V/P	-	kai-kais epigrafs	D	-
Z	A	CHOCOLATE, José António	METAMORFOSES DO SILÊNCIO	V/-	palavras 31	-	D	-
V	E	CLARO, Joaquim Ramalho	PALAVRAS FILHAS DO VENTO	V/-	54 64 66 79 sílabas 51	-	-	-
M	O	CORREIA, David Pinto	ESTE BRANCO SILÊNCIO	V/-	-	ref. P44	-	-
F	A	CORREIA, Jorge	VULCÃO E ALGUNS SONETOS	-P	-	-epigrafs	-	-
L	E	CORTES, Cristino	O CICLO DA CASA E OUTROS POEMAS	V/-	-	literatura subgénero soneto	-	-
M	O	COSTA, Avelino F.	CONTOS	V/-	-	antiguidades grego latina	-	-
F	O	COSTA, Dolores Guerreiro	A VOZ DA NATUREZA	V/-	22, 29, 19	-	-	-
L	E	COSTA, Manuel Afonso	OS LIMITES DA OBSCURIDADE	V/-	literatura 16 metáfora 22 20	epigrafs	D	-
L	E	CRAVO-SAUDE, Alda	ESTAVA BRANCA ESTEVA	V/-	-	ilustrações epigrafs	>D	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	TIMOR MÁRTIR TIMOR	V/-	-	-	-	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	VARIAÇÕES EM SE	V/-	-	-	-	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	AUTOPOIÉSIS	V/-	-	-	-	-
S	A	CUPIDO, José	PORQUE SOMOS POETAS DE ALCÁCER DO SAL - VOL. I	-/-	-	-	-	-
B	O	DANTAS, Amândio Sousa	EMIGRAR NA PRIMAVERA	V/-	53	11 ilustr. Etc	D	-
L	E	DIAS, João Pedro Grabanto	O POVO E NÓS	V/-	-	-	-	-
S	A	DÓRDI, Maria Albertina	TRANSPARÊNCIAS	V/-	palavras 31	bíblia	D	-
A	A	DORES, Victor Rui	A FLOR DA PELE	V/-	-	pintura epigrafs	-	-
L	E	DUARTE, Ulisses	O ECO DAS PALAVRAS	V/-	42	-	D	-
A	O	DUTRA, Ramiro	ECO CINZENTO	V/-	versos 14, 15 livros 16	epigrafs 3 poemas em inglês	-	-
P	E	ECHEVARIA, Fernando	SOBRE OS MORTOS	V/-	30, 31 +++	-	D	-
L	E	EMÍDIO, Joaquim António	O LIVRO DOS VENTOS	V/-	11 a 13 16, 17, 19, 21, etc	epigrafe	-	-
S	A	ESTEBAINHA, Alfredo	DO FUNDO DA MINA	V/-	131	-	D	-
L	E	FARINHA, Marques	POEMAS DA VIDA	V/-	43 poeta mundo sonho	quadros (Cristo anjos)	-	-
D	A	FEIO, Noronha	LONGINQUA HORA	V/-	só um poema	-	-	-
L	E	FERREIRA, Isabel Mendes	PONTO FINAL	-P	-	conto 81...	-	Niv
N	A	FERREIRA, Noel	DESCONTINUIDADES	V/-	13, 14, 15, 16, etc	-	-	-
L	E	FIDÉLIS, Lúiz	OS DOIS MUNDOS E A SUA VERDADE	V/-	-	Platão relação tema/forma	-	-
F	A	FILIPA, Elza	FUGA	V/-	-	soneto...	-	-
A	O	FRAIÃO, Mário Machado	POEMAS DO MAR ATLÂNTICO	V/-	-	em francês lit 71	-	-
S	O	FRANCISCO, José do Carmo	1983 - UM RESUMO	V/-	-	-	-	-
L	A	GASPAR, Luís Manuel	LUMINARIA	V/-	-	(inglês)	-	-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	ENTRETANTO	V/-	-	ref lit 15, 22, 23	-	>Niv

Zona	ED	Autor	Título	Verso V/P	metallin	Interb	Disto	Niv
F	A	GOMES, Elviro Rocha	A VISTA	V/-	-	-	-	Niv
P	E	GOMES, José António	A FORÇA DA FUGA DO OLHAR	V/P	caderno 23, 10, 11	ref hist	D	-
N	E	GONÇALVES, Aurélio	DISTÂNCIA LONGA	V/-	ser poeta 26, 20	ilustração, desenhos	>D	-
N	A	GONÇALVES, Beatriz	HUMIDAS SAUDADES	V/-	poema 25 livro 71	ilustrações de A.	D	-
L	E	GONÇALVES, Manuel Fernando	AS HORAS CERTAS É QUE ME ENERVAM	V/-	1º poema	numeradas	-	-
D	E	GONÇALVES, Marília	A PROCURA DO TRAÇO	V/P	p. 15 porque escrevo	epigramas	-	-
V	A	GOUVEIA, José	VIRGÍNIA	V/-	-	popular	-	-
L	E	GRADE, Fernando	O LIVRO DO CÃO	V/P	-	etc	-	-
P	E	GUIMARÃES, João Luís Barreto	RUA TRINTA E UM DE FEVEREIRO	V/P	palavra 9	epigramas sonetos ...	-	-
C	A	ILHARCO, Paulo	SONETOS IMPERFEITOS	V/-	-	-	D	-
L	A	INCOGNITUS	EUFORISMOS- O LIVRO DAS MINHAS EXCITAÇÕES	V/-	10	epigramas...	D	-
L	A	INCOGNITUS	EUFORISMOS	V/-	-	algum calão	-	-
L	E	JINGMING, Yao	NAS ASAS DO VENTO CEGO	V/-	-	epigramas ref S. Carneiro	-	-
L	A	LADEIRO, Alice	VALORES ETERNOS	V/-	esquecer 69	citações	-	-
B	O	LAGES, Telmo Manuel	COISAS DA VIDA	V/P	-	história 53 profecias	-	Niv
F	O	LEIRIA, Sebastião	CANTIGAS DE BEM QUERER E OUTROS VERSOS	V/-	-	gêneros	-	Niv
L	E	LEITE, Luísa d'Andrade	ANQUINHA DE MORINGA	V/-	8	ilust léxico africano	-	-
S	A	LEITE, Rui Monteiro	ARCANOS DE LUZ	V/-	-	epigramas (religiões)	-	-
L	E	LELLO, Júlia	TEXTOS PRETEXTUAIS	V/-	19, 20, 33, 30, 34, etc	sonho, pintura, la	-	Niv
L	A	LENCASTRE, Hernani de	MARESIAS - POEMAS ESTIAIS	V/-	-	31, 31	-	-
L	A	LENCASTRE, Hernani de	REASSUMIDA MEMÓRIA (SONETOS)	V/-	210	ref Antigua	-	-
L	E	LETRIA, José Jorge	NO VOO DE UMA PALAVRA	V/-	19, 29, 54, 31	ilustrações	-	Niv
P	E	LETRIA, José Jorge	A SOMBRA DO REI-LUA	V/-	17, 19, 25, 27, etc	25	-	-
L	E	LETRIA, José Jorge	OS OFICIANES DA LUZ	V/-	-	pintura 47	-	Niv
L	E	LUZ, Torcato da	DESTINO DO MAR	V/-	18, 20, 44	21, 27, 30 ref	-	-
L	E	MAÇARICO, Luís Filipe	DA ÁGUA E DO VENTO	V/-	-	ref Bual Eugénio de Andrade	-	-
B	A	MACEDO, António	PLANO LACÓNICO	V/-	-	jogos fonéticos 36	-	Niv
F	O	MACHADO, António C. Ribeiro	ONDE O GUADIANA ACABA	V/-	-	Hist Port. 43 etc etc	-	-
A	O	MACHADO, José Luís	SOMBRA	V/-	xx...	fotografia	D	-
L	E	MADEIRA, Henrique	CASA GRANDE	V/-	42	27, 31, 40	-	-
M	A	MAGDA-FLORE	VOZES...	V/-	poesia 51	poema em espanhol francês	D	-
V	E	MANCELOS, João de	ENTRE AUSÊNCIA E ESQUECIMENTO	V/-	poema 14	ilustrações aguarelas etc	-	-
P	E	MAR, José Alberto	AS MÃOS E AS MARGENS	V/-	9, 10, 19, 21, 22, ETC	EPIGRAMAS	D	-
M	A	MARIALVA, Octávio de	OLIMPO (25 POEMAS DA GRÉCIA)	V/-	-	mitologia, antiguidade	-	-
L	E	MARTINS, Linda	DE MIM PARA TI	V/-	51, 76, 125, 129	fotos da autora	D	-
V	A	MATOS, Reinaldo	JARRA VAZIA	V/-	84	-	-	Niv
V	A	MATOS, Reinaldo	FLORES DO CAMPO	V/-	-	desenhos	D	Niv
V	A	MATOS, Reinaldo	POEMAS EM ARCO-IRIS	V/-	-	-	-	-
L	E	MÁXIMO, Mário	MERIDIANO AGRESTE	V/-	16, 41, 46	Port AAVV	D	>Niv

Zona	ED	Autor	Título	Versão	VP	Atalhar	Interb	Disco	Niv
B	A	MELGAÇO, Castro de	NOTÍCIAS DO REENCONTRO	VI-	13, 29		epigrafe	-	-
N	A	MELO, José Manuel Dias de	VÃO-SE EMBORA OS QUE ESPERAM	VP	-		ilustrações epígrafes	D	Niv
D	A	MENANO, António Augusto	POEMAS DO ORIENTE	VI-	-		-	-	-
L	E	MENDES, Luís Filipe Castro	A ILHA DOS MORTOS	VI-	10, 11, 15, 18, 21, 23, etc		género soneto 66-74	-	-
S	O	MONGINHO, António	O RIO À BEIRA DE UM HOMEM	VI-	-		-	-	-
A	A	MONTEIRO, Pedro Miguel	O POETA	VP	40, 59		género	-	Niv
A	O	MOTTA, Dinis Decq	RELICÁRIO ÍNTIMO IV	VI-	verso 13		-	D	-
B	A	MOURA, Maria de Lourdes	PEDAÇOS DE AMOR E DOR - POESIA E PROSA	VP	-		-	D	-
L	E	MOURATO, José Augusto	DIZER ADEUS AO (DES)ABRIGO DO NOME	VI-	30, 19, ++		desenhos com ilustrações	D	-
L	A	NEVES, Orlando	ULISSES E A NAUSICA	VI-	-		ref lit. clássica	-	-
L	A	NEVES, Orlando	LAMENTAÇÃO EM CÁUCASO	VI-	palavras 20, 22 imagens 21		epígrafes lit clássica	-	-
L	A	NEVES, Orlando	NOEMA	VI-	42, 105, 112, 113, 114		liter epígrafes	D	-
S	A	NOBRE, Maria Clara	TERRA MINHA SONHO MEU	VI-	51, 109		17 cancionero	D	-
V	E	OLIVEIRA, Laura Domingues de	FLORES DE PRIMAVERA	VI-	poesia 14		-	D	-
L	E	PACHECO, Fernando Assis	A MUSA IRREGULAR	VI-	36, 165, 167		liter epigrafe	D	Niv
L	E	PATRAQUIM, Luis Carlos	VINTE E TAL NOVAS FORMULAÇÕES E UMA ELEGIA CARNÍVORA	VP	-		criolo	-	-
L	E	PEREIRA, Helder Moura	A ÚLTIMA LUA DA LUA DE OUTONO	VI-	sem numeração de pg xxx		-	D	>Niv
P	E	PESSIMO, Alberto e GUIMARÃES, Regina	MÚMIA	VI-	-		poema ilustração	-	-
P	E	PINHEIRO, Armando	MATER NATURA	VI-	-		-	-	-
P	E	PINHEIRO, Armando	AS SOMBRAS DO DESTINO	VI-	18, 20, 25, 27, 30, 31 etc		-	D	-
S	O	PINHEIRO, J. M. Monarca	CANCIONEIRO D'ÉVORA	VI-	-		ilustrações	-	Niv
B	O	PINTO, António Alves	PRIMEIRA PEDRA	VI-	-		-	-	Niv
P	A	PINTO, Arlindo	MIGALHAS DA VIDA	VI-	-		lit port 83 título	-	Niv
A	O	PINTO, Eduardo Bettencourt	A DEUSA DA CHUVA	VP	-		forma	-	>Niv
D	A	PINTO, Eulália	GAIVOTAS	VI-	31		29	D	-
L	E	PIRES, Carlos Lopes	A INVENÇÃO DO TEMPO E OUTROS POEMAS	VI-	-		In	-	Niv
B	A	PORTO-ALEM, António	O GRANDE AMIGO	VI-	-		epígrafes ref D. Quixote	-	-
P	E	QUARESMA, José Alberto	A POSE EXTÁTICA	-P	-		epigrafe em francês	>D	>Niv
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA - ABECEDÁRIO -	VI-	"didático" etc		-	-	-
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA RECOLHAS	VI-	etc etc		-	-	-
P	A	QUINTAS, Fausto	PROSA POÉTICA - ABECEDÁRIO 1	VI-	20, 26, 31, 32		-	-	-
D	A	RAMOS, Gabriel Quental	AS QUESTÕES DO SENSO	VI-	-		ilustrações...	-	Niv
Z	O	REI, Manuel	A VOZ DO REGRESSO	VP	31, 107, 108, 127		-	-	Niv
C	O	RESENDE, Coimbra de	PEMAS EXTEMPORÂNEOS	VI-	-		-	D	-
P	A	RIBEIRO, Abel Faria Brás	QUADRAS SANJOANINAS EM REDONDILHA CRUZADA	VI-	-		fotografias	-	-
L	E	RIBEIRO, Luis-Claudio	O ALFABETO DAS PAISAGENS SECRETAS	VP	9, 24		citações epígrafes	>D	>Niv
S	A	RITA, José de Santa	TEXTOS - DESCONCERTO E PRECEITO	VI-	39, 36, 21, 233		epigrafe, hist pintura	-	>Niv
L	E	ROCHA, Nunes da	ICARÍADA	VI-	-		hist port etc	-	Niv
L	E	RODRIGUES, José Miranda	O BRANCO NEGRO E O NEGRO BRANCO	VP	17, 20 etc		inglês francês	-	Niv

LVIII

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metalh.	interex	Distor	Ntv
L	E	RODRIGUES, Olga	QUERO ANDAR	VI/-	-	epígrafes	-	-
L	E	RORIZI, Alessandro	PARA ALÉM DO APARENTE	VI/-	26, 28, 34, 37	epígrafe	D	-
L	E	ROSA, António Ramos	A INTACTA FERIDA	VI/-	65, 67, 68, 71, 72, 73, etc	-	-	-
L	E	ROSA, António Ramos	A ROSA ESQUERDA	VI/-	11, 14, 16, 18, 21, 25, 31, 39	-	-	-
L	E	ROSA, António Ramos	OÁSIS BRANCO	VI/-	-	-	-	-
L	E	SÁ, Isabel de	O AVESSO DO POSTO	-P/-	8, 9, 10, 11, etc	-	-	-
L	E	SALVADO, António	NAUSÍCAA	VI/-	-	título epopeia	-	-
L	O	SANTOS, Isolina Alves	SEMEEI ROSAS AO VENTO	VI/-	poeta 13, 15, 17, 21, 37	amor 53	D	-
L	A	SANTOS, Rui Rodrigues dos	A SOMBRA DA ESCURIDÃO	V/P	-	ilustrações, desenho, soneto	D	Ntv
N	A	SARAIVA, José Martins	MARINHA CIDADE NOVA	VI/-	-	ilustrações, etc	-	>Ntv
A	O	SEBAG, José	CÃO ATÉ SETEMBRO	V/P	67, 76	ref lit história	-	Ntv
S	A	SEMEDO, Joaquina da Conceição Martins	LIVRO ABERTO À HUMANIDADE	V/P	162, 184, 224, 225	muitos desenhos ilustrações	-	Ntv
L	O	SEMEDO, José	RESUMOS HISTÓRICOS DO NOSSO PAÍS	VI/-	-	hist port	-	Ntv
S	O	SENO, Fernando	TRILHO DE PÓ	VI/-	38, 27, 41, 49, 75, 76	-	-	Ntv
F	E	SERRA, Manuel dos Santos	ROMANCE RESIDUAL	VI/-	41, 21, 32, 54	ref lit história	-	-
N	A	SEVIVAS, João	FIM DO MAL	VI/-	58, 41	-	-	Ntv
P	A	SILVA, António Maria Ferreira da	OS MEUS VERSOS	VI/-	-	-	-	Ntv
A	A	SILVA, António Sérgio S.	ADORMECER	VI/-	-	epígrafe, espanhol	-	Ntv
A	A	SILVA, Heitor Aghá	ARQUEOLOGIA DA PALAVRA	VI/-	-	ilustrações, fotos	-	>Ntv
P	E	SILVEIRA, Laureano	OS SECRETOIS FELINOS	V/P	25, 27, 36, 37, 42, 44, 45, etc	-	-	-
M	E	SILVIO, João de	MUSA DISCIPLINANTE	VI/-	-	lit pot	-	-
L	A	SOARES, Maria Luisa	RIBEIRA SUBMERSA	VI/-	-	epígrafe	-	-
L	E	SOUSA, Avelino	RETRATOS APÓCRITOS SEGUIDOS DE DOZE CANÇÕES	VI/-	poetas versos 46	epígrafes Bíblia	-	-
L	E	SOUSA, João Rui de	ENQUANTO A NOITE, A FOLHAGEM	VI/-	11, 12, 13, 15, 27 etc	epígrafe	-	-
L	E	SOUSA, João Rui de	PALAVRA AZUL E QUANDO	VI/-	cf título etc	ref Pascal	-	-
L	A	SOUSA, Luis Amorim de	O INSECTO NA FOLHA	VI/-	7, 11	inglês espanhol italiano	-	>Ntv
D	O	SOUSA, Mário Lúcio	NASCIMENTO DE UM MUNDO	VI/-	-	mitologia léxico	-	Ntv
L	A	SUMMAVIELLE, Soledade	JARDIM SECRETO	VI/-	-	-	D	-
Z	A	TAVARES, Sofia	ADEUS POEMAS	VI/-	17, 66	-	D	-
P	A	TAVEIRA, Esmeralda	SÓ MULHER? NÃO! MULHER SÓ.	VI/-	196, 209	-	D	-
B	A	TEIXEIRA, César	POETA DO MUNDO	V/P	50, 124, etc	-	D	-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	INVENTÁRIO E DESPEDIDA	VI/-	11, 18, 45, 53	epígrafes lit musica bíblia	>D	-
L	E	TRAVANCA-REGO, J. O.	SINAIS: 15 POEMAS DE SIDERAÇÃO E SAUDADE	VI/-	-	epígrafes	-	-
V	E	VALDOI, Pedro	HÁ CANDEIAS NO FIRMAMENTO	VI/-	-	-	D	-
C	A	VALEJO, Humberto	AS PALAVRAS	VI/-	+++	-	-	-
D	A	VAZ, Idalécio	UM CERTO ESTADO DE ESPÍRITO	V/P	-	a nível temático	D	>Ntv
L	A	VIANA, António Manuel Couto	CAFÉ DE SUBÚRBIO	VI/-	17	epígrafe...	D	Ntv
L	E	VIANA, António Manuel Couto	NÃO HÁ OUTRO MAIS LEAL	VI/-	-	história Portugal Macau	-	-
S	A	VIEIRA, Adelina Bárbara	AS LETRAS E AS PALAVRAS	VI/-	-	só no título	-	-

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metaph	Interp	Disfo	Niv
B	O	VIEIRA, Alberto Virgílio	A COR DAS VOGAIS	VI-	-	-	-	Niv
D	A	VILAMOR, Pedro de	PORQUÊ	VI-	121	-	>D	Niv
A	O	ZEFERINO, Maria Jardina Sarmento	REFLEXOS DO MEU SENTIR	VI-	-	ilustrações legendadas	>D	-

194 títulos publicados em 1991

LXI

Zona	ED	Autor	Título	Varas	VIP	Estado	Ri/MI/O	língua	CT/BI/-	maneira	Ri/MI/OA	sentença	eu/(eu)	neutraliza	Ce/Si/Co	at/Al/ia	Siz/Co
D	A	ABRANCHES, Esther	O LIVRO DE ESTHER	VI		Ri/MI/-			CT/BI/-	Ri/MI/-		-/-		-/-		-/R	S(-)/-
C	A	ABRANCHES, Esther	A HORA DE DEUS - ROMANCE POÉTICO	-P		-I/-O			-I/-	-I/-		Eu/(Eu)		-/-		-/-	S/-
D	E	ABREU, Paulo Brito e	AGRICULTURA CELESTE	VIP		Ri/MI/O			CI/-BIO	Ri/MI/O		Eu/-		-/-		-/R	-/-
N	A	AFONSO, António Nogueira	ANDAM POEMAS NO AR	VI		Ri/(-)/-			C(+)/I(-)/B(+/-)	R(+)/MI/-		Eu/(Eu)		-/-		-/R	S(+)/P(-)
C	A	AGUIAR, Cristóvão de	SONETOS DE AMOR ILHÉU	VI		R/-I/-			C/-I/-	R/-I/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
L	E	ALACER, Carlos	UM SILÊNCIO ENTRE PALAVRAS	VIP		Ri/MI/-			C(-)/I(T)/B(+/-)	-I/O/-		-/-		-/-		-/-	-/-
L	E	ALEGRE, Manuel	COM QUE PENA - VINTE POEMAS PARA CAMÕES	VI		Ri/MI/-			CT/BI/-	R(-)/I(-)/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
L	E	ALEXANDRE, António Franco	OÁSIS	VI		R(+)/MI/-			-I(T)/B(+/-)	-I/I/-		Eu(Tu)/(Eu)		-/-		-/-	S(-)/-
V	A	ALMEIDA, Lúlia Valente de	NÃO HÁ 2 SEM 3	VI		-I/MI/-			C(+)/I(T)/B(-)/-	Ri/MI/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
P	E	ALMEIDA, Maria Rosette Felino de	MONSANTO - A MEMÓRIA DA PEDRA			Ri/MI/-			CT/BI/-	Ri/MI/O		Eu(Tu)/-		-/-		-/R	S(+)/-
C	E	AMARAL, Manuela	MINHA MEMÓRIA DE TI	VI		-I/I/-			-I(T+)/B/-	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/R	S(-)/-
S	O	AMARO, José Emídio	VILA VIÇOSA	VI		R/-I/-			C/-I/-	R/-I/-		Eu/(Eu)		-/-		-/-	-/-
L	E	ANDRADE, A. F.	CORAÇÃO DE OURO	VI		R/-I/-			C/-I/-	R/-I/-		-/-		-/-		-/R	S/-
C	A	ANDRADE, Edite	DIZ-ME!	VI		R(+)/MI/-			CT/BI/-	R(+)/I(-)/-		Eu/-		-/-		-/-	S(-)/-
P	O	ANDRADE, Eugénio de	QUINZE POEMAS	VI		-I/I/-			C(-)/I(T)/B(+/-)	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
P	E	ANDRADE, Eugénio de	POESIA, TERRA DA MINHA MÃE	VIP		-I/MI/-			-I(T)/BIO	-I/OIA		Eu/(Eu)		-/-		-/-	-/-
P	O	ANDRADE, Eugénio de	RENTE AO DIZER	VI		-I/-			-I(T)/-	-I/I/-		-/-		-/-		-/-	-/-
L	C	ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	OBRA POÉTICA 1	VI		-I/-			-I(T)/-	-I/I/-		-/-		-/-		-/-	-/-
F	A	ANTUNES, Nidia Horta	CUICA	VI		Ri/MI/-			CI/-BI/-	R(-)/MI/-		Eu/-		-/-		-/R	S(-)/-
A	A	ARAÚJO, Lopes de	HORAS CONTADAS	VI		Ri/MI/-			C/-BI/-	Ri/MI/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
C	E	ARNAUT, António	PÁTRIA - MEMÓRIA ANTIGA	VI		Ri/MI/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/-	SIP
D	O	ARRIMAR, Jorge	SECRETOS SINAIS	VI		-I/MI/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/-	S(-)/-
L	O	AZENHA, Maria	O ULTIMO REI DE PORTUGAL	VI		Ri/MI/-			CT/I/-	Ri/MI/-		-/(Eu)		-/-		-/-	S(-)/P(-)
L	E	AZENHA, Maria	A LIÇÃO DO VENTO	VI		-I/MI(-)/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
L	E	BAPTISTA, José Agostinho	PAIXÃO E CINZAS	VI		-I/MI/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu(Tu)/(Eu)		-/-		-/-	-/-
L	A	BARÃO, Fernando	ESCAPES DE UMA VIDA	VI		-I/MI/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/(Eu)		-/-		-/R	S/-
L	E	BARBEITOS, Afonso	FIAPÓS DE SONHO	VI		-I/MI/-			-I(T)/B/-	-I/I/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
L	O	BARROSO, Ivo	VISTAÇÕES DE ALCIPE	VI		Ri/MI/-			C(-)/T/BI/-	Ri/MI/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
D	A	BELO, Alda	SOL POENTE	VI		Ri/MI/-			CT/BI/-	Ri/MI/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	S(-)/-
L	E	BENTO, José	SILABÁRIO	VI		-I/I/-			-I(T)/B(+/-)	-I/I/-		Eu/-		-/-		-I(-)/-	S(-)/P(-)
C	E	BERNARDES, Julião	96 QUADRAS EM JEITO DE MISSÃO	VI		R/-I/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/(Eu)		-/-		-/(I(-)/R(-)	S/-
F	E	BOTA, Mendes	RAIZ DE LADO NENHUM	VI		-I/I/-			CT/BI/-	-I/I/-		Eu/-		-/-		-/P(-)	-/-
B	A	BRAGA, Jorge Ferreira Pires	PARADOXIA	VI		R/-MI/-			CT(-)/I/-	Ri/MI/-		Eu(Tu)/(Eu)		-/-		-/-	S(-)/P(-)
B	E	BRANCO, Mário	O CEU E PERTO	VIP		Ri/MI/O			CT/BI/-	Ri/MI/O		Eu/-		-/-		-/R	-/-
B	A	CACHO, António	AO PÉ DO RIO	VI		Ri/(-)/-			CI/-I/-	Ri/MI/-		Eu/(Eu)		-/-		-/R	S(-)/-
P	A	CAETANO, Edmundo	ROSAS DO MEU JARDIM	VI		R/-I/-			C/-I/-	R/-I/-		Eu/-		-/-		-/R(-)	S(-)/-
L	E	CANDEIAS, José Abel O. Marques	TELHADOS DE SOL	VI		Ri/MI/-			C(T+)/B(+/-)	Ri/MI/-		Eu/-		-/-		-/-	-/-
L	E	CAPELO, José Manuel	QUANTO DESTA TERRA É	VIP		-I/I/-			C(-)/I(T)/BIO	-I/OIA		Eu/-		-/-		-/-	S/-
B	A	CARDOSO, Norberto	SATÍRICOS	VI		Ri/MI/-			CT/BI/-	Ri/MI/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	S(-)/-
L	A	CARDOSO, Orlando	TRINTA DIAS EM MAIO	-P		-I/-O			-I/-O	-I/-O		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
L	A	CARNEIRO, Edgar	MAR AMAR	VI		-I/MI(+)-			CT/BI/-	Ri/MI(+)-		Eu/(Eu)		-/-		-/-	-/-
C	A	CARRANCA, Carlos	RESSURREIÇÃO	VI		Ri/MI/-			C(-)/I(T)/BI/-	-I/I/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
L	E	CARVALHO, Jorge Vaz	A LENTA RENDIÇÃO DA LUZ	VI		R(+)/MI/-			-I(T)/-	-I/I/-		Eu(Tu)/-		-/-		-/-	-/-
P	E	CARVALHO, Silva	O PRESENTE , A PRESENÇA	VI		-I/MI/-			C(-)/I(T)/BI/-	-I/I/-		Eu(Tu)/(Eu)		-/-		-/-	-/-
S	O	CASTRO, Gilda de e LADEIRA, Rauf	OS LAGOÃS E OS ESTRANGEIROS	VI		-I/MI/-			-I(T)/BI/-	-I/I/-		-/(Eu)		-/-		-/-	S(+)/-

Zona	ED	Autôr	Título	verso V/P	estêre R/I/M/O	ma R/I/O	ma R/I/O	sentença eu/ou	natureza de S/Co	análise	sp/Co
B	O	LOPES, Cândida	VERSOS AO VENTO	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/-	Ce(-)/I-	-I-R(-)	-
D	O	LOURENÇO, Eugénia Cabral	GLÓRIA A DEUS E PAZ NA TERRA	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R(+)	-
P	A	MACHADO, Teresa	POR AMOR DE	VI-	R/-	C/I-I-	R/-	Eu/-	Ce(-)/-	-I-R(-)	-
L	E	MAGALHÃES, Joaquim Manuel	A POESIA LEVADA PELO VENTO	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/Co	-I-I-	S(-)/-
M	A	MAGDA-FLORES	CANTARES DA CIGARRA	VI-	R/I/I/O	C/I-I-	R/I/I/O	Eu/(Eu)	Ce(-)/Co	-I-I-	S(-)/-
L	A	MALTEZ, José Adelino	NA RAZ DO MAIS ALEM	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/Co	-I-I-	S(-)/P(-)
V	E	MANCELOS, João de	A OESTE DESTA CÉU	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-Co	-I-I-	-
L	E	MARTINS, Albano	ENTRE A SICUTA E O ROSTO	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-Co	-I-I-	-
C	O	MARTINS, António Carvalho	CANTANHEDE	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
C	E	MARTINS, António Carvalho	FOGO-FATUO	VI-	-I/I-I-	C/I-I-	R/I/I/O	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S/P
C	E	MARTINS, António Carvalho	CAPIQUA, 44 POEMAS	VI-	-I/I-I-	C/I-I-	R/I/I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
N	A	MARTINS, Rogério	NOCTURNOS E CANTO POR TIMOR	VI-	R/I/I-I-	C/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S/P
P	A	MATEUS, João	RETRATO DA MINHA ALDEIA	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S(-)
C	O	MATOS, Aníbal José de	CONFLITOS	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I(+)/I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-R(-)	S(-)
B	A	MATOS, Reinaldo	CONTOS E PRÁBOLAS EM VERSO	VI-	R/I/I-I-	-I/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R(+)	S(-)/-
B	A	MATOS, Reinaldo	CARAVELAS E NAUS E OUTROS POEMAS	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I(+)/I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R(-)	-
B	A	MATOS, Reinaldo	ESPIGAS DA SEARA	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R(-)	-
D	A	MATOS-CRUZ, José de	A EROSÃO DOS LÁBIOS	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	-
S	O	MAURÍCIO, Ti Manuel	CANTIGAS QUE EU ENSINEI	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I(+)/I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-R(-)	S(-)/-
A	A	MEIRELES, Victor de Lima	O TODO E PARTE ALGUMA	VI-	R(+)/I/I-I-	C(-)/I(+)/I-	R(-)/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	S(-)/P(-)
V	A	MELO, Manuel da Costa e	CAXIAS - RIMAS DE ANTIGAMENTE	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I(+)/I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R	S(-)
N	A	MENDES, Alberto Artur	HISTÓRIA DA MINHA VIDA - POEMAS	VI-	-I/I-I-	C/I-I-	R(-)/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S(-)
V	E	MENDES, Joaquim	MESSAGEM	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	-
M	O	MENDONÇA, Maria de Fátima	PAINEIS VIVOS	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	-
L	A	MEXIA, Pedro	PONTE DO AREAL	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I/I-I-	Eu/-	-I-I-	-I-I-	S(-)/-
S	A	MOITA, Rosa Helena	ENTRE MARGAÇAS E URTIGAS	-I-P	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	Ce(-)/I-	-I-I-	-
L	E	MONSARAZ, Maria Flávia	O AMOR, A LEI, DE VENUS À SUA OITAVA	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	Ce(-)/Co(-)	-I-R	S(-)/-
A	O	MONTEIRO, Armando Emanuel	EPIFIANIAS	VI-	-I/I-I-	C(-)/I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	-I-I-	-I-I-	S(-)/P(-)
L	E	MONTEIRO, João Paulo	EXÍLIO DE CAIM	VI-	-I/I-I-	C/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	MONTEIRO, Maria Virgínia	A MULHER DE LOTH	VI-	R(+)/I/I-I-	C/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-R	S(-)
D	A	MORAIS, Raul	CANTO INSUBMISSO	VI-	-I/I-I-	C(-)/I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	-
P	O	MOREIRA, Américo Teixeira	LABIRINTOS DA METAMORFOSE	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-I-	-
L	A	NUNES, Luís d'Oliveira	CORRUPTAS PALAVRAS	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
A	O	OLIVEIRA, Álvaro	IMPRESSÕES DE BOCA	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	OLIVEIRA, Fátima	CINCO X CINCO POEMAS	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	OLIVEIRA, José Alberto	POR ALGUNS DIAS	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	-I-I-	-I-R(-)	S(-)/-
F	A	OLIVEIRA, Maria Dulce Ferreira	PÁGINAS SERODIAS	VI-	R/I-I-	-I/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S(-)/-
Z	O	PALMA, Alberto Cavaco da	VALORES DE SETUBAL	VI-	R/I/I/O	C/I-I-	R/I/I/O	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
V	E	PARREIRA, António Mota	SENTIMENTOS	VI-	R/I/I-I-	C/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	PASSOS, Fernando Henrique	ENTRE LINHAS	VI-	R/I/I-I-	C/I-I-	R/I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S/P(-)
P	O	PEREIRA, José Carlos Magalhães	VERTEBRE DA MESMA LUZ	-I-P	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	S/P
L	E	PIMENTA, Alberto	IV DE OUROS	VI-	R(-)/I/I-I-	-I/I-I-	R(-)/I-I-	Eu/-	-I-I-	-I-I-	-
L	E	PIMENTA, Alberto	TOMAI ISTO É O MEU PORCO	VI-	R/-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
P	E	PINHEIRO, Armando	40 SONETOS	VI-	-I/I-I-	C(+)/I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	Ce(-)/Co	-I-I-	-
S	O	PINHEIRO, J. M. Monarca	CIDADE DE AMORES	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	-I-I-	-I-R(-)	S(+)/P(-)
B	A	PIRETO, José Fernando Rodrigues Alves	CÉU LIMPO	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/-	Ce(-)/-	-I-I-	S(-)
C	A	PIRETO, José	TRAPEZIO DA MEMÓRIA	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/Co	-I-I-	S(-)/-
L	E	PIRETO, José	ALGUNS EVENTOS	VI-	-I/I-I-	-I/I-I-	-I/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	PIRETO, José	"FRAGMENTOS" - SONETOS ILUSTRADOS	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/(Eu)	Ce(-)/-	-I-I-	-
L	E	PIRETO, José	LOUVOR	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu/-	Ce(-)/S(-)/-	-I-R	S(-)/-

Zona	ED	Aut.	Titulo	Vered/VIP	Estilo	Ritmo	Tipo	CT/Bio	Medida	R/D/O/A	Sentim	eu(Eu)	Natureza	Ce/S/Co	atm/ve	Spe/PO
L	E	RAMOS, Maria Teresa	VIDA	Vi-	RI/MI-		CT/BI-		RI/II-/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	RES, João	DENTRO DA TERRA BATE UM CORAÇÃO AZUL SEDE D'ÁGUA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II-		Eu(Eu)		Ce/Sl-		-/-	-/-
L	A	RIBAS, Oscar	CUL TUANDO AS MUSAS	Vi-	RI		CI/II-		RI/II-		Eu-		Ce/Sl-		-/R(-)	S(-)
L	E	RIBEIRO, Luis Cláudio	TRATANDO DOS SENTIMENTOS QUASE IMPERFEITOS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II-		Eu-		Ce/S/Co(+)		-/-	-/-
L	E	RODRIGUES, Angelo	COMPRA-ME UM DEUS	VIP	RI/MIQ		CT/BIQ		RI/II(+)/O/A		Eu-		Ce/Sl-		-/-	-/-
F	O	RODRIGUES, Crisina Maria Pires	NASCENTE	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu-		Ce/Sl(-)/-		-/-	S(-)P
P	E	ROSA, Antônio Ramos	LÂMPADAS COM ALGUNS INSECTOS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu-		JS-		-/-	-/-
P	E	ROSA, Antônio Ramos	AS ARMAS IMPRECISAS	VIP	RI/MIQ		CT/BIQ		RI/II(-)/-		Eu-		JS-		-/-	-/-
P	E	ROSA, Antônio Ramos	PÓLEN - SILENCIO	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu-		JS-		-/-	-/-
L	E	ROSA, Antônio Ramos	CLAMORES	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu-		JS-		-/-	-/-
L	A	ROSA, Antônio Ramos	DEZASSETTE POEMAS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	ROSA, Antônio Ramos	FADOS - POEMAS E VERSOS PARA CANTAR	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
V	E	ROSA, Maria Alice	JÓIA ANTIGA PRÉTERIDA	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
V	E	SACRAMENTO, Clara	DA ÁGUA E DA TERRA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SALAL, Maria Teresa	VOANDO NO TEMPO	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	SALVADO, Antônio	OS OBJECTOS INQUIETANTES	VIP	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	O	SANTOS, Isolina Alves	O PRODIGIO	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
F	A	SANTOS, Manuel Neto dos	PERCORRI A MINHA TERRA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
F	E	SANTOS, José Fernandes	O LIVRO QUE EU SONHEI	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	SARAIWA, José Fernandes	NO PAÍS DE AMÁLIA	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
F	A	SEBASTIAÃO, Maria Francisca Oliveira	HISTORIAL DO PORTO ANTIGO	VIP	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	ENTRE AS BESTAS E A BRUMA	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
D	A	SEMEDO, Fernando Botto	VAZIO ILUMINADO	VIP	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	ESTACÇÃO DE UMA LENDA	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	DISTÂNCIA ÍNTIMA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	NAVEGAÇÕES	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
N	O	SERRA, José	MAR INFINITO	JP	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
F	E	SERRA, Manuel dos Santos	POEMAS DIVERSOS	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	SILVA, Arnaldo	A DESORDEM DA HARMONIA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
D	O	SILVA, José Fernandes da	FOGOS AZIMOS	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
V	E	SILVA, Liz	COFRE DE TERNURAS	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	SILVA, Maria José Alves Pereira	CONTRASTES	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SILVA, Mário Cristino da	PARTE	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
Z	A	SILVERIO, Mário Gomes	QUADRAS SOLTAS DUM POETA	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
M	E	SILVIO, João da Silva	PELO CAMINHO DA VIDA	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	SOARES, Manuel Francisco	REIS DO POVO LUSO	Vi-	RI/II-		CI/II-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	SOARES, Teresa	CAMPO BRANCO	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
A	A	SOFIA, Carmen	SETE VIDAS E DEPOIS	VIP	RI/II-		-/IBI(+)		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	A	SOUZA, Francisco de Vasconcelos e	QUATRO PAREDES DE SOLIDÃO	VIP	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	O	TAVARES, Eduarda	OS NÚMEROS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
N	O	TAVARES, Hamilton	SONO DERRAMADO	VIP	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	EX-VOTOS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	TERRINHA, Antônio	ARTE DA MEMÓRIA	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
M	O	VALDIVIA, Maurílio de	O AR INTRANQUILLO	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
L	E	VALINHO, Isabel	VERSOS	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	VAZ, Angelo	VI O SOL ... E DESEJEI VOAR	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
P	A	VIANA, José Alberto Jesus	A CAMINHO DAS DESCOBERTAS	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
V	A	VIEGAS, Aida	UM POUCO DE MIM	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
F	O	VIEIRA, Antônio	PENSAR ALTO POESIA	Vi-	RI/II-		-/IBI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-
			UM OUTRO TEMPO	Vi-	RI/II-		CT/BI-		RI/II(-)/-		Eu(Eu)		JS-		-/-	-/-

Zona	ED	Autbr	Título	Verbo V/P	Estudo R/T/M/S	Infra C/T/B/O	maneira R/O/A	sentinel eu/Co	natureza Ce/S/Co	atual/re	ISO/PO
B	E	VIEIRA, Maria Adelina	PÓ DE ARGILA PE DE ROSA	VI-	-II/-	C+/T/TB/-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	-I/R	Sc/V-
B	E	VIEIRA, Virgílio Alberto	O CAMINHO DA SERPENTE	-P	-I/-O	-I/-O	-I/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/-	-F(-)R(-)	-/-
L	E	WHITE, Eduardo	POEMAS DA CIÊNCIA DE VOAR E DA ENGENHARIA DE SER AVE	V/P	-III/-O	-T/TB/O	-II/O/A	Eu/-	-I/Co	-I/-	-/-
L	A	ZOILO, Santos	?	VI-	-II/-	C/TB/-	-II/-	Eu(Tu)(Eu)	Ce/-	-I/R(-)	SP

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1992
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	versão	VP	instituição	InterX	Distor	Niv
D	A	ABRANCHES, Esther	O LIVRO DE ESTHER	VI-	41, 42		mitologia epígrafes Camões 26	-	-
C	A	ABRANCHES, Esther	A HORA DE DEUS - ROMANCE POÉTICO	-P	-			-	-
D	E	ABREU, Paulo Brito e	AGRICULTURA CELESTIE	VP	-		bíblia mitologia	-	-
N	A	AFONSO, António Nogueira	ANDAM POEMAS NO AR	VI-	125, 127		lit port	D	-
C	A	AGUIAR, Cristóvão de	SONETOS DE AMOR ILHEU	VI-	uma reflexão sobre o soneto			-	-
L	E	ALACER, Carlos	UM SILENCIO ENTRE PALAVRAS	VP	-		ilustrações do autor	-	-
L	E	ALEGRE, Manuel	COM QUE PENA - VINTE POEMAS PARA CAMÕES	VI-	++		literatura...	-	-
L	E	ALEXANDRE, António Franco	OASIS	VI-	-		citação italiano	-	-
V	A	ALMEIDA, Lúcia Valente de	NÃO HÁ 2 SEM 3	VI-	-			-	-
P	E	ALMEIDA, Maria Rosette Felino de	MONSANTO - A MEMÓRIA DA PEDRA	VP	palavra poesia romantismo 38		fotografias epígrafe...	-	-
C	E	AMARAL, Manuela	MINHA MEMÓRIA DE TI	VI-	26, 28, 37, etc		lit port	-	-
S	O	AMARO, José Emílio	VIÇOSA	VI-	-		epígrafes, fotografias ...	-	-
L	E	ANDRADE, A. F.	CORAÇÃO DE OURO	VI-	-		fotografias	-	-
C	A	ANDRADE, Edite	DIZ MEL...	VI-	poeta 38 poema 42		ilustrações do autor	-	-
P	O	ANDRADE, Eugénio de	QUINZE POEMAS	VI-	palavras			-	-
P	E	ANDRADE, Eugénio de	POESIA, TERRA DA MINHA MÃE	VP	55, 27		fotos Dário Gonçalves	-	-
P	O	ANDRADE, Eugénio de	RENTE AO DIZER	VI-	62, 60, etc, etc		epígrafes, etc, etc	-	-
L	C	ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	OBRA POÉTICA 1	VI-	-			-	-
F	A	ANTUNES, Nidia Horta	CUICA	VI-	poesia escrita 82, 84, 86		Bernardino Ribeiro, Bach	-	-
A	A	ARAUJO, Lopes de	HORAS CONTADAS	VI-	-			-	-
C	E	ARNAUT, António	PÁTRIA - MEMÓRIA ANTIGA	VI-	poeta poemas		Hist Port Camões lendas	-	-
D	O	ARRIMAR, Joige	SECRETOS SINAIS	VI-	-		epígrafe	-	-
L	O	AZENHA, Maria	O ÚLTIMO REI DE PORTUGAL	VI-	-		hist port	-	>NIV
L	E	AZENHA, Maria	A LIÇÃO DO VENTO	VI-	ref escrita palavras			-	-
L	E	BAPTISTA, José Agostinho	PAIXÃO E CINZAS	VI-	-		inglês	-	-
L	A	BARÃO, Fernando	ESCAPES DE UMA VIDA	VI-	26		lit port camões	-	>NIV
L	E	BARBEITOS, Afonso	FIAPOS DE SONHO	VI-	palavras 21-23 25-27 37			-	-
L	O	BARROSO, Ivo	VISITAÇÕES DE ALCIPE	VI-	poesia 11, 14		epígrafes etc	-	-
D	A	BELO, Aida	SOL POENTE	VI-	livro 93 poema 15, 35 escrita			-	-
L	E	BENTO, José	SILABARIO	VI-	13, 19, 73, etc		epígrafes pintura	-	-
C	E	BERNARDES, Julião	96 QUADRAS EM JEITO DE MISSÃO	VI-	-			-	-
F	E	BOTA, Mendes	RAIZ DE LADO NENHUM	VI-	poeta 17		ilustrações	D	-
B	A	BRAGA, Jorge Ferreira Pires	PARADOXIA	VI-	37, 39, 76, etc		ilustrações a cores	-	-
B	E	BRANCO, Mário	O OEU É PERTO	VP	-		ilustrações desenhos bíblia	-	-
B	A	CACHO, António	AO PÉ DO RIO	VI-	-		fábulas	-	Niv
P	A	CAETANO, Edmundo	ROSAS DO MEU JARDIM	VI-	etc etc etc		etc etc etc	-	-
L	E	CANDEIAS, José Abel O. Marques	TELHADOS DE SOL	VI-	-		ref Dente	D	-
L	E	CAPELO, José Manuel	QUANTO DESTA TERRA É	VP	8, 17		epígrafes lit. port., pintura	-	Niv
B	A	CARDOSO, Norberto	SONETOS LATINOS E OUTROS POEMAS + ASSIM ALGUNS SATÍRICOS	VI-	14 a 17, 18		literatura religião Lorca	-	-
L	A	CARDOSO, Orlando	TRINTA DIAS EM MAIO	-P	21, 23, 25		ilustração	-	-
L	A	CARNEIRO, Edgar	MAR AMAR	VI-	-		camões	-	-
C	A	CARRANCA, Carlos	RESSURREIÇÃO	VI-	11, 12, 28, 33, 36, 43, 51		ref mitologia	-	-
L	E	CARVALHO, Jorge Vaz	A LENTA RENDIÇÃO DA LUZ	VI-	-		p. trovadoresca	-	-
P	E	CARVALHO, Silva	O PRESENTE, A PRESENÇA	VI-	28, 49, etc, etc		epígrafe, história	-	-
S	O	CASTRO, Garcia de e LADEIRA, Raul	OS LAGOAS E OS ESTRANGEIROS	VI-	-		pintura poesia etc	-	-

Zona	ED	Autôr	Título	Versão V/P	Metatexto	Interlix	Distor	Niv
C	E	CASTRO, Liano de	A LUZ DOS TEUS OLHOS	VI-	11 poema	ilustrações, desenhos	-	-
L	A	CINTRA, Manuel	O LIVRO DE CONSTANÇA	VI-	-	-	-	-
D	A	CORDEIRO, Maria do Céu	EUL... ACUSO O AMOR...	VI-	-	-	D	-
L	E	COSTA, Aurelino	POESIA SOLAR	VI-	palavra 31	-	-	-
L	O	COSTA, Celestino	A MINHA TERRA E EU	VI-	109, 103	pintura Aleixo	-	-
A	E	COSTA, Vasco Pereira da	RISCOS DE MAREAR	VI-	-	hist port mitologia	-	-
D	E	COSTA, Vilar da	SONETOS DE VILAR DA COSTA	VI-	-	fotos do poeta	-	-
L	A	CRUZ, A. Oliveira	TIMOR PÁTRIA TIMOR	VI-	-	-	-	D
L	A	CRUZ, A. Oliveira	POEMÁTRIA TIMOR	VI-	-	-	-	-
L	A	CRUZ, Jorge	... EM RIMA VERDE	VI-	-	vocabulos do dialecto de timor	-	-
L	A	DAVE, Maria de Vila	FOLHAS QUE O VENTO IMITOU	VI-	poeta, 179, palavra, 213	-	-	-
A	O	DACOSTA, Manuela Lourenço	OS SONHOS DE DONA DORES	VI-	90	epigramas, 35, 149, 141, 75, francês, 239	D	-
L	A	DELÍDIA, Rui André	COM OS OLHOS FRIOS	VI-	xxx	biblia drama música	-	-
D	A	DIAS, Fernando Pereira	DO POPULAR AO ERUDITO	V/P	título	-	-	-
B	O	DIAS, João Luis	SONHO EM HORA DE PONTO	VI-	43	subgénero	-	-
N	O	DIOGO, João P.	POESIA AMIGA	VI-	25, 35, 39, 67	epigramas, música, francês	-	Niv
N	A	DOMINGUES, José Ramos	ARANHAS E O ZÉ DOMINGUES (FOCLORE E TRADIÇÕES)	VI-	-	ilustrações desenhos do autor	-	-
V	E	DONATILIA	O MEU SENTIR	VI-	19 a 27	notas explicativas e ilustrações	-	-
L	E	DUARTE, Ulisses	POALHAS DO TEMPO	VI-	poesia	lit epigrafe etc	-	-
C	A	ESTEVES, Maria Rita Dias	CASTELO DE HUMANIDADE	VI-	8, 10, 12	-	-	-
L	A	ESTRELA, Albano	OS DIAS AO CONTRÁRIO - 17 (E MAIS TRÊS) POEMAS "NAIFS"	VI-	+++	título, lit	-	-
D	E	FARIA, Rosa Lobato de	MEMÓRIA DO CORPO	VI-	memória poética 67 a 78, etc	desenhos	-	-
L	A	FARINHA, Marília	FORÇA DE VIVER	VI-	95	-	D	-
A	O	FELIX, Emanuel	O INSTANTE SUSPENSO	VI-	títulos 19, 27	francês e	-	-
L	E	FERREIRA, António Mega	OS PRINCÍPIOS DO FIM	VI-	texto, 26, papel, letra	epigramas, ref arte, lit	-	-
A	O	FERREIRA, Gabriel	FLORES DO DESERTO	VI-	-	-	-	-
L	O	FERREIRA, Isabel Mendes	CANTO CHÃO	VI-	93, 99	ilustrações	-	-
D	E	FERREIRA, José dos Santos	POEMA NA LINGUA MAQUISTA	V/P	poeta 3, 10	lingua	-	-
C	E	FERREIRA, José Ribeiro	FICTA IMAGEM	VI-	39	ilustrações, desenhos	D	-
M	O	FINO, Carlos Nogueira	CONTEPLAÇÃO DO OLHAR	VI-	-	-	-	-
L	E	FREIRE, Pedro Bandeira	A FIXAÇÃO PROIBIDA	VI-	32, 26	inglês	-	>Niv
S	A	GALVÃO, M. Guilhermina	AGUARELAS	VI-	poeta 53	desenhos	D	-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	CONVITES	VI-	37	adivinhas populares	-	Niv
V	A	GOMES, Manuel Ferreira	O PRAZER DA RIMA	VI-	-	-	-	-
N	A	GUERRA, Augusto	DO OBJECTIVO A DRAMATIZAÇÃO DO TEMPO	VI-	-	-	D	-
B	A	GUIMARÃES, Cecília C.	FORTE BRISA QUE ME APAGA	VI-	-	-	-	-
P	E	GUIMARÃES, Fernando	ANEL DEBIL	V/P	17 ++ o livro 75	latim poesia e pintura etc	-	-
P	E	GUIMARÃES, Jorge	O TEMPO DAS ESTÁTUAS	VI-	ref palavras 63, 64	Biblia	-	-
C	A	ILHARCO, Paulo	CHÃO SAGRADO SONETOS MAIS QUE IMPERFEITOS	VI-	107, 88, 117, 79, 74	latim Dante lit port	-	-
N	O	ISABELINHA, António Duarte	PESSOAS QUE EU CONHECI	VI-	-	ilustrações, esenhos no texto	-	-
L	E	JORGE, João Miguel Fernandes	TERRA NOSTRA	VI-	63	-	-	Niv
P	O	JORGE, Vitor Oliveira	NOSSA LUMINOSA CONTEMPORANIEDADE - INTERSECÇÕES	V/P	33, 21, 48, 20, 34, 46, 47, 67 ...	epigramas	D	-
L	E	JUDICE, Nuno	UM CANTO NA ESFESSURA DO TEMPO	V/P	30, etc, etc	62, 41, 73, 39, etc	-	-
L	A	JUNIOR, José Gomes	A ESTRELA DE ELÓI	VI-	-	epigramas	-	Niv
P	E	LEITÃO, Luis Veiga	ROSTO POR DENTRO	VI-	15, 19, 25, 31, 32, 33, etc	lit 15	-	-
L	E	LEITÃO, José Jorge	O LIVRO DAS RIMAS TRAQUINAS	VI-	-	desenhos, etc	-	Niv
A	A	LIMA, Maria Laura Furtado	CANTO PARA UMA RÉSTIA DE SOL	VI-	-	-	-	-
L	E	LIMA, Sérgio	ALUVIÃO REI	VI-	20	-	-	-
L	E	LOPES, Adílio	MARIA CRISTINA MARTINS	VI-	-	ilustrações, poesia espanhola etc	-	Niv
N	A	LOPES, António Pinto	VIAGENS EM POESIA	VI-	59, 67	nomes	D	Niv

Zona	ED	Autôr	Título	Veis. VIP	Pré-est.	Interk.	Disto.	Niv.
B	O	LOPES, Cândida	VERSOS AO VENTO	VI-	-	-	D	-
D	O	LOURENÇO, Eugénia Cabral	GLÓRIA A DEUS E PAZ NA TERRA	VI-	-	-	-	Niv
P	A	MACHADO, Teresa	POR AMOR DE	VI-	34, 38	Pessoa, Espanca, desenhos	D	N
L	E	MAGALHÃES, Joaquim Manuel	A POESIA LEVADA PELO VENTO	VI-	-	-	>D	>Niv
M	A	MAGDA-FLORES	CANTARES DA CIGARRA	VI-	poema 43	epígrafes, música	-	-
L	A	MALTEZ, José Adelino	NA RAIZ DO MAIS ALEM	VI-	intr. 15, 20, 67, 59, etc	-	-	-
V	E	MANCELOS, João de	A OESTE DESTA CÉU	VI-	11, 13, 35 etc	-	-	-
L	E	MARTINS, Albano	ENTRE A SICUTÁ E O ROSTO	VI-	10 ++	-	-	-
C	O	MARTINS, António Carvalho	CANTANHEDE	VI-	5	epígrafe, fotografias etc	-	-
C	E	MARTINS, António Carvalho	FOGO-FÁTIO	VI-	161	pintura título etc	-	-
C	E	MARTINS, Rogério	CAPICIA, 44 POEMAS	VI-	-	história e história lit	-	-
N	A	MARTINS, Rogério	NOCTURNOS E CANTO POR TIMOR	VI-	-	gênero misto	-	-
P	A	MATEUS, João	RETRATO DA MINHA ALDEIA	VI-	-	ref. Gândi, marx, etc, 27	D	-
C	O	MATOS, Anibal José de	CONFLITOS	VI-	-	epígrafes em latim	-	-
B	A	MATOS, Reinaldo	CONTOS E PRÁBOLAS EM VERSO	VI-	-	fotos, paisagem	-	Niv
B	A	MATOS, Reinaldo	CARAVELAS E NAUS E OUTROS POEMAS	VI-	poesia	epígrafes etc	-	Niv
B	A	MATOS, Reinaldo	ESPIGAS DA SEARA	VI-	-	literatura	-	Niv
D	A	MATOS-CRUZ, José de	A EROSAO DOS LABIOS	VI-	38	soneto	-	Niv
S	O	MAURICIO, Ti Manuel	CANTIGAS QUE EU ENSINEI	VI-	-	kei-kai	-	-
A	A	MEIRELES, Victor de Lima	O TODO E PARTE ALGUMA	VI-	7, 39, 40, 41	-	-	-
V	A	MELO, Manuel da Costa e	CAXIAS - RIMAS DE ANTIGAMENTE	VI-	56, 30, 15 etc	-	-	-
N	A	MENDES, Alberto Artur	HISTORIA DA MINHA VIDA - POEMAS-	VI-	-	ilustrações, desenhos, Torga, romance de cordel	-	-
V	E	MENDES, Joaquim	MENSAGEM	VI-	-	quadras populares	-	Niv
M	O	MENDONÇA, Maria de Fátima	PAINEIS VIVOS	VI-	59, 67	-	-	Niv
L	A	MEXIA, Pedro	PONTE DO AREAL	VI-	20, 23	ilustrações	D	Niv
S	A	MOITA, Rosa Helena	ENTRE MARGAÇAS E URTIGAS	VI-	-	-	-	Niv
L	E	MONSARAZ, Maria Flávia	O AMOR, A LEI, DE VÊNUS Á SUA CÍTAVA	VI-	11 a 14	-	-	-
A	O	MONTEIRO, Armando Emanuel	EPIFANIAS	VI-	-	-	-	-
L	E	MONTEIRO, João Paulo	EXÍLIO DE CAIM	VI-	26, 28, 37 etc	-	-	-
L	A	MONTEIRO, Maria Virgínia	A MULHER DE LOTH	VI-	poema 11, escrita 45	bíblia epígrafes título em inglês e espanhol pintor	-	-
D	A	MORAIS, Raul	CANTO INSUBMISSO	VI-	11, 17, 27, 30	título, epígrafe	D	Niv
P	O	MOREIRA, Américo Teixeira	LABIRINTOS DA METAMORFOSE	VI-	verso linguagem 21-25 poema 51	-	-	-
L	A	NUNES, Luís d'Oliveira	CORRUPTAS PALAVRAS	VI-	-	epígrafes música	-	-
A	O	OLIVEIRA, Álvaro	IMPRESSÕES DE BOCA	VI-	-	lit. Mcleth Wagner	-	-
L	E	OLIVEIRA, Fátima	CINCO X CINCO POEMAS	VI-	15, 25, 26, 33, 43, etc	ilustrações Bíblia	-	-
L	E	OLIVEIRA, José Alberto	POR ALGUNS DIAS	VI-	-	lendas	-	Niv
F	A	OLIVEIRA, Maria Dulce Ferreira	PÁGINAS SERÓDIAS	VI-	38	etc etc	-	>Niv
Z	O	PALMA, Alberto Cavaco da	VALORES DE SETUBAL	VI-	38	-	-	-
V	E	PARREIRA, António Mota	SENTIMENTOS	VI-	15	Bocage, Luísa Todi, epígrafes	D	Niv
L	E	PASSOS, Fernando Henrique	ENTRE LINHAS	VI-	-	fabulas	D	Niv
P	O	PEREIRA, José Carlos Magalhães	VERTENTE DA MESMA LUZ	VI-	-	inglês	>D	Niv
L	E	PIMENTA, Alberto	IV DE OUROS	VI-	-	lit. port. europeia filosofia	D	Niv
L	E	PIMENTA, Alberto	TOMAI ISTO É O MEU PORCO	VI-	40, 44, etc	ref. literat. pintura	-	-
P	E	PINHEIRO, Armando	40 SONETOS	VI-	-	francês, inglês, etc	-	-
S	O	PINHEIRO, J. M. Monarca	CIDADE DE AMORES	VI-	variada	soneto épico lit	D	-
B	A	PINTO, José Fernando Rodrigues Alves	CÉU LIMPO	VI-	48, 37, 62	ilustrações	>D	-
C	A	PINTO, Mário	TRAPEZIO DA MEMÓRIA	VI-	-	-	-	-
L	E	POMAR, Júlio	ALGUNS EVENTOS	VI-	16, 17, 18, 19, etc	-	D	Niv
L	A	PORTUGAL, Marília	"FRAGMENTOS" - SONETOS ILUSTRADOS	VI-	19, 33 etc	desenho título francês	-	-
L	A	RAMALITO, Judite Pombo	LOUVOR	VI-	-	epígrafes sonetos fotos etc	D	Niv

13XVII

Zona	ED	Aut.	Titulo	versão	VP	Interk	Disor	Niv
L	E	RAMOS, Maria Teresa	VIDA	VI-	-	-	-	-
P	A	RES, João	DENTRO DA TERRA BATE UM CORAÇÃO AZUL SEDE D'ÁGUA	VI-	-	-	-	-
L	A	RIBAS, Oscar	CULTUANDO AS MUSAS	VI-	-	-	-	-
L	E	RIBEIRO, Luis-Claudio	TRATANDO DOS SENTIMENTOS QUASE IMPERFEITOS	VI-	-	-	-	-
L	E	RODRIGUES, Ângelo	COMPRA-ME UM DEUS	VI-	12, 23	-	-	-
F	O	RODRIGUES, Cristina Maria Pires	NASCENTE	VI-	15, 36, 44	-	-	-
B	E	ROSA, António Ramos	LÂMPADAS COM ALGUNS INSECTOS	VI-	5, 7, 12, 14	-	-	-
P	E	ROSA, António Ramos	AS ARMAS IMPRECISAS	VI-	11, 13, 16, 17, 35, 37, 43, etc	-	-	-
P	E	ROSA, António Ramos	POLEN - SILENCIO	VI-	9, 10, 11, 13, 15, 16, etc	-	-	-
L	E	ROSA, António Ramos	CLAMORES	VI-	silabas, 26, palavra, 70	-	-	-
L	A	ROSA, António Ramos	DEZASSETTE POEMAS	VI-	-	-	-	-
L	A	ROSA, João	FADOS - POEMAS E VERSOS PARA CANTAR	VI-	19, 21, 23, etc	-	-	-
V	E	ROSA, Maria Alice	JOIA ANTIGA PRETERIDA	VI-	7	-	-	-
V	E	SACRAMENTO, Clara	DA ÁGUA E DA TERRA	VI-	38	-	-	-
L	A	SAIAL, Maria Teresa	VOANDO NO TEMPO	VI-	-	-	-	-
L	E	SALVADO, António	OS OBJECTOS INQUIETANTES	VI-	34, 31, 39, 74, 72	-	-	-
L	E	SANTOS, Isolina Alves	O PRODIGIO	VI-	-	-	-	-
L	O	SANTOS, José Joaquim dos	PERCORRI A MINHA TERRA	VI-	-	-	-	-
F	A	SANTOS, José Joaquim dos	O LIVRO QUE EU SONHEI	VI-	posla verso 30, 26	-	-	-
F	E	SANTOS, Manuel Nelo dos	NO PAIS DE AMALIA	VI-	10, 19, 20, 23, 29, 36, 37, 38, 51, 55, 67	-	-	-
P	A	SARAIVA, José Fernandes	HISTORIAL DO PORTO ANTIGO	VI-	-	-	-	-
F	A	SEBASTIAO, Maria Francisca Oliveira	ENTRE AS BESTAS E A BRUMA	VI-	-	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	VAZIO ILUMINADO	VI-	-	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	ESTAÇÃO DE UMA LENDA	VI-	-	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	DISTANCIA INTIMA	VI-	14, 45	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	NAVEGAÇÕES	VI-	12, 20, 33	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	MAR INFINITO	VI-	11, 13, etc	-	-	-
N	O	SERRA, José	POEMAS DIVERSOA	VI-	poemas 227	-	-	-
F	E	SERRA, Manuel dos Santos	A DESORDEM DA HARMONIA	VI-	17, 9, 10	-	-	-
P	A	SILVA, Arnaldo	FOGOS AZIMOS	VI-	-	-	-	-
D	O	SILVA, José Fernandes da	COFRE DE TERNURAS	VI-	47	-	-	-
V	E	SILVA, Liz	CONTRASTES	VI-	-	-	-	-
P	A	SILVA, Maria José Alves Pereira	ESTRELAS DO MEU CÉU I PARTE, CAIS DO DESENCANTO II PARTE	VI-	-	-	-	-
L	A	SILVA, Mário Cristiano da	QUADRAS SOLTAS D'UM POETA	VI-	-	-	-	-
Z	A	SILVERIO, Mário Gomes	PELO CAMINHO DA VIDA	VI-	-	-	-	-
M	E	SILVIO, João da Silva	REIS DO POVO LUSO	VI-	-	-	-	-
L	E	SOARES, Manuel Francisco	CAMPO BRANCO	VI-	-	-	-	-
L	E	SOARES, Teresa	SETE VIDAS E DEPOIS	VI-	-	-	-	-
A	A	SOUSA, Carmen	QUATRO PAREDES DE SOLIDÃO	VI-	-	-	-	-
L	A	SOUZA, Francisco de Vasconcelos e	OS NÚMEROS	VI-	8, 9, etc	-	-	-
L	E	TAVARES, Eduarda	SONO DERRAMADO	VI-	-	-	-	-
N	O	TAVARES, Hamilton	EX-VOTOS	VI-	-	-	-	-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	ARTE DA MEMÓRIA	VI-	11, 13, 43	-	-	-
L	E	TERRINHA, António	O AR INTRANQUILLO	VI-	19, 22, 37	-	-	-
M	O	VALDIVIA, Maurílio de	VERSOS	VI-	-	-	-	-
L	E	VALINHO, Isabel	VI O SOL ... E DESEJEI VOAR	VI-	-	-	-	-
P	A	VAZ, Ângelo	A CAMINHO DAS DESCOBERTAS	VI-	31, 65	-	-	-
P	A	VIANA, José Alberto Jesus	UM POUQUO DE MIM	VI-	-	-	-	-
V	A	VIEGAS, Aínda	PENSAR ALTO POESIA	VI-	45	-	-	-
F	O	VIEIRA, António	UM OUTRO TEMPO	VI-	38, 39	-	-	-

7XIX

Zona	ED	Autor	Titulo	Verso VP	metain	Intext	Discr	Niv
B	E	VIEIRA, Maria Adelfina	PO DE ARGILA PE DE ROSA	VI-	18	epigrates, etc	-	NIV
B	E	VIEIRA, Virgilio Alberto	O CAMINHO DA SERPENTE	/P	-	epigrate, hnt. antiga	-	NIV
L	E	WHITE, Eduardo	POEMAS DA CIENCIA DE VOAR E DA ENGENHARIA DE SER AVE	VP	12, 15, 17, 22, 25, 27, 29	epigrate	-	NIV
L	A	ZOIQ, Santos	?	VI-	3, 4, 27	hnt port	-	NIV

Page 1

Zoná	ED	Autor	Título	estrofa VP	rima R/rimo	metra R/rota	sentença (eu)	natureza Ce/S Co	at/rite	social
L	E	ALEGRE, Manuel	SONETOS DO OBSCURO QUE	VI-	CT/+-	R/+-	Eu(Eu)	Ce(-)S(-) /-	+-	S(-) /-
L	E	ALMEIDA, José António	HOMENAGEM	VI(P)	-T/BI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/+-	+-	-/-
C	E	AMARAL, ANA Iúlia	COISAS DE PARTIR	VI-	CT/BI-	-II/-	Eu(Eu)	-/-	-/-	-/-
L	E	ANDRADE, Carlos Drummond	O AMOR NATURAL	VI-	CT/BI-	R/II+-	Eu/-	-/-	-/-	-/-
L	A	ANTÔNIO, Adriano	O MERCADOR DE CORUJAS	VI-	-C-/TBI-	-II/-	Eu(Tu) /-	Ce/S/-	-/-	-/-
N	O	ANTÔNIO, David	POEMAS	VI-	-T/BI-	-II/-	Eu(Ela) /-	Ce(-)S(Co) (+)	+-	-/-
B	A	ARAUJO, António Alexandre Martins de	POEMAS... QUE A VIDA ME DEU	VI-	CT/+-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	+-	S/-
A	A	ARAUJO, Lopes de	LABAREDAS	VI-	C/+-	R/II+-	Eu(Eu)	-/-	+-	-/-
L	A	ARSENIO, Francisco J. V. de S.	NO «CANTO» DE MIM MESMO	VI-	C(-) /IM/-	R(-) /II/-	Eu(Tu) /-	Ce/S/-	+-	-/-
P	O	AUGUSTO, Daniel	A CAS DOS CEIFEIROS	VI-	C(-) /TBI-	-II/-	Eu(Tu) /-	-/-	+-	S(-) /-
L	O	AZEVEDO, Maria Amélia Brandão de	COSTA DO ESTORIL... TEMPO DE POESIA	VI-	R/II(+)/IM/-	-II/-	Eu(Tu) /-	-/-	+-	S/-
V	O	BEJA, Maria Olinda	LEVE, LEVE	VI-	CT/+-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce/S/-	+-	S/-
C	E	BENTO, Zulmira	PACTO	VI-	CT/BI-	R/II+-	Eu(Tu) /-	Ce/S/-	+-	-/-
L	A	BERNARDINO, Teresa	FRAGMENTOS-DE-SOL	VI-	-T/BI-	-II/-	Eu/-	Ce/S/-	-/-	-/-
L	A	BEXIGA, Martinho Rita	MEUS VERSOS QUEM OS ENTENDE	VI-	C/+-	R/+-	Eu(Eu)	+-	-R	S(+)-/-
L	A	BOMBA, Ofélia	POEMAS DO RATO MORITO	VI-	C(-) /TBI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	+-	-/-
L	A	BORGES, Francisco de Sousa	PEGADAS I	VI-	CT/+-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce(-) /-/-	-R(+)	-/-
L	A	BOTELHO, Emanuel Jorge	GRISU	VI-	-T/BI(+)/-	-II/-	-/Eu	-/-Co	+-	-/-
P	A	Brites, Maria Iúlia Roldão	MARÉ DA LUA	VI-	-II/-	-II/-	Eu(Ele) (Tu) /-	-/-	+-	-/-
D	A	CABRAL, Fernanda Miranda	IMAGEM	VI-	CT/BI-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-R(-)	-/-
N	O	CAEIRO, Manuel Luís	FEIRAS DO ALENTEJO	VI-	C/+-	R/+-	Eu(Eu)	-/-	-/-	S(-) /-
L	A	CAEIRO, Rui	BABA DE CARACOL	VP	-T/BI-	-II/O-	Eu(+)/Eu	Ce(S) /Co	+-	-/-
L	E	CALDEVILLA, Renato de	CADERNO DE ENCARGOS	VI-	C(-) /TBI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	+-	S(-) /-
P	E	CAMPOS, António Guedes de	A CONSTRUÇÃO DOS DIAS	VI-	C(-) /TBI-	-II/-	Eu/-	Ce/S/Co	-/-	-/-
L	E	CAMPOS, Cândido José de	POR UMA VONTADE MAIOR	VI-	C/+-	R/II+-	Eu/-	Ce/S/-	-R	-/-
C	A	CARDOSO, Ana Laia	PEDAÇOS DO MEU SENTIR	VI-	R/II(-)/IM/-	R/II+-	Eu/-	Ce/S/-	-R	S/-
N	A	CARDOSO, Bernardele	SUBSTÂNCIAS DO MEU SER	VI-	-II(-)/IM(+)/-	R/II+-	Eu/-	-/-	+-	-/-
B	A	CARNEIRO, Augusto A	A SÉRIO E A SORRIR	VP	CT/+-	R(+)/II/-	-/-	-/-	-R	S(+)/-
L	E	CARNEIRO, Eduardo Guerra	LIXO	VP	-T/BI(+)/O	-II/O-	Eu(Tu) /-	-/-	+-	S(-) /-
D	E	CARVALHO, Carlos Fias	ANTES DA ÁGUA	VI-	CT/BI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	+-	-/-
L	E	CARVALHO, Gil	ENTREPOSTOS	VP	-T/BI-	-II/OA	Nos/Tu	Ce(-)S/Co	-/-	-/-
N	A	CARVALHO, Maria Adelaide	DA LEZIRIA AO REDONDEL	VI-	C(+)/TBI-	R/II+-	Eu/-	Ce(S) /-	-R(-)	S(-) /-
L	A	CARVALHO, Maria Pia de Amaral Mimoso e	O PRINCÍPIO DO ECO	VI-	C(+)/TBI-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce(S) /-	+-	-/-
P	E	CARVALHO, Silva	DESILUSÃO OPTIMISTA	VI-	-T/BI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-/-	S/-
L	E	CASTANHEIRA, Alexandre	O PORTO VISTO EM POEMAS	VI-	C(-) /TBI-	-II/-	-/Eu	Ce/+-	-R(+)	SIP
L	A	CASTRO, Joaquim	ASAS CINZENTAS	VI-	CT/BI-	R/II+-	Eu(Eu)	-/-	+-	S/-
S	O	CELSON, António	ENTRE MAR E AMAR	VI-	C(+)/T(+)/BI-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce(S) /-	+-	-/-
L	O	CELSON, Cacilda	LINHA MARGINAL	VP	C(-) /T(-) /BI-	-II/IA	Eu/-	-/-	+-	-/-
L	E	CINTRA, Manuel	ESCOMBROS	VI-	R/II(-)/IM/-	R(+)/II(-) /-	Eu/-	-/-	+-	-/-
S	A	COELHO, António Maria	COELHO	VI-	C/+-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce/+-	+-	SIP(+)
D	A	CONCEIÇÃO, Manuel Francisco Ferreira da	ROSAS NO MEU CAMINHO	VI-	CT/(-) /-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce(-) /-	-R(+)	S(-) /-
F	A	CORREIA, Jorge	SO VERSOS	VI-	C/+-	R/II+-	Eu(Eu)	Ce(+)/+-	-/-	SIP(+)
L	E	CORTES, Cristino	NAS MARGENS DO HADES	VI-	CT/BI-	-II/-	Eu(Eu)	Ce(-)S(-) /-	+-	S/-
J	F	COSTA, Dália Perreira da	HORA DE PRIMA	VP	C(-) /TBI-	-II/OA	-/Eu	Ce(S) /-	-R(-)	S(-) /-

Zona	ED	Autor	Título	versão	estudo	forma	metáfora	sentença	natureza	análise	subp
V	A	CRUZ, Adão	ESTA ÁGUA QUE AQUI VEM DAR	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	E	CUNHA, Carlos da	OS SILENCIOS DE EURIDICE	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
V	E	CUPERTINO, Maria Isabel Balaia	RAIZES	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
F	A	DIAS, Fernanda	MINHA TERRA MINHA VIDA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	A	DIAS, Manuel José Ferreira	AMOR DO CORAÇÃO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
C	E	DIAS, Rui	CRINAS LEVES	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	E	EMERENCIANO, Onalcereme	A RUA CHÃO DA ESCADA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	E	ESTEVES, João	ARCADIA: 4 ECLOGA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	O	FAUSTINO, António	TRES RITOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	FIDALGO, Paulo Jorge	ENTRE AS SERRAS E OS AMIGOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
F	O	FILIPPE, Marquinhos	SINTESE POETICA DA CONJUNTURA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	O	FONSECA, Maria Luísa Cardoso de	FRUTO DA SOLIDÃO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
M	O	FRANCA, João	ALMA DE MULHER	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	FRANCISCO, José do Carmo	POEMA ILHÉU	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	E	FRANCO, António Cândido	LEME DE LUZ	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
S	A	GABRIEL, João	ESTRELA SUBTERRÂNEA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	A	GAMBOA, António Pinto	DO ALTO DO MEU CASTELO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	A	GAMBOA, António Pinto	RESIGNAÇÃO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
V	A	GODINHO, Brasílio	FOLHAS MORTAS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
F	A	GOMES, Ewiro Rocha	O PRESIDENTE	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
F	A	GOMES, Ewiro Rocha	OS PROPOSITOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	A	GOMES, José Lourenço	AS AVES DO SECRETÁRIO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	A	GOMES, Maria Isabel Lopes	BRAGA CORAÇÃO DO MINHO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	A	GOMES, Tiago	O LIVRO DA MINHA VIDA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	A	GOUEIRA (GOIA), Carlos	CAIXA NEGRA DE AVIAO DESVIAO POR ATAQUE TERRORISTA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	GUERREIRO, Fernando	A NOITE DO MEU EXILIO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	A	INSUA, Adelino	POEMAS INSTANTANEOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	JOÃO, Luis Filipe	MAGENTA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	JUDICE, Nuno	CHOCOLATE EM REPOUSO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	LEAL, Luis	FLORES DE ESTUFA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
C	E	LETRIA, José Jorge	EUFONIA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	E	LETRIA, José Jorge	ACTAS DA DESORDEM DO DIA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	LETRIA, José Jorge e ALVES, Ricardo	A DUVIDA METÓDICA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
C	E	LISBOA, Joaquim Fernandes	RUA DOS NAVEGANTES	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	A	MACARICO, Luis Filipe	POEMAS EM TOM MENOR	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
F	O	MAGALHÃES (Mená), Carlos Lima	A ESSÊNCIA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	E	MAGALHÃES, Rui	ARCOZELO O OUTRO LADO DO RIO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	A	MALU	AS SOMBRAS PARALELAS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	MANDIL, Bela	RITOS DO CORPO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	A	MARAVILHA, Mestre Zé	O SOL NO TECTO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	E	MARQUES, Agrupina Costa	PELAS MARGENS DO MEU RIO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	A	MARQUES, Celeste	INSTANTES, PERMANENCIA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
P	E	MARTINS, Alberto	O GRITO DO PASSARO	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
C	A	MARTINS, António Carvalho	UMA COLINA PARA OS LABIOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
N	O	MARTINS, António das Neves	PEDROGAO GRANDE MEU VERSO, MEU AMOR	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
L	E	MARTINS, Carmo	O SEMA, A SEIVA + EU	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
D	A	MARTINS, José Teodoro	MAIOR PRESENÇA	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	A	MATOS, Joana Luísa	DUVIDAR NÃO E NEGAR	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
B	A	MATOS, Reinaldo	PEDAÇOS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-
			CÉM SONETINHAS PARTIDAS	VI	RI/MI/O	CI/ITB/+/-	RI/MI/O	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	RI/MI/O	-

Zona	ED	Autór	Título	versão VEP	estorpe R/MI/O	nota C/T/B/O	metáfora R/MI/O	sentença Eu(Eu)	natureza Ce(S)/Co	atribu	subp
B	A	MATOS, Renaldo	CÍCIOS DE ASA	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/-	-I/R	S(-)/-
L	E	MELLO, Duarte Serra e	DESERTO D'ÁGUA	VI	MI/-	-I/BI/-	MI/-	Eu(-)/Eu(+)	-S/Co(+)	-I/-	-
B	A	MELO, Fernando	VANDALOS DA SANTIDADE	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/R	S(-)/-
B	E	MENDES, Firmiro	FRONTEIRA ANIMAL	VI	-I/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	-I/-	-I/-	-
L	E	MENDES, Firmiro	ILHA SOBRE ILHA	VI	-I/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/Co	-I/-	-
L	E	MENDES, José Manuel	PRESSÁGIOS DO SUL	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	-I(Eu)	Ce/MI/-	-I/-	-
M	O	MENDONÇA, Maria de Fátima	EFÉMEROS	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/-	-
Z	O	MENINO, Contantino	FOTOS DO MEU TODO	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	Ce/MI/-	-I/-	S(P)/-
Z	A	MEZIA, Emília	DEIXA AMAR O SOL	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	Ce/MI/-	-I/-	-
B	O	MONTENEGRO, Mário	ENTRE PASSARO E HOMEM	VI	R/MI/O	CT/MI/O	MI/O	Eu(Tu)/-	-I/-	-I/-	-
D	A	MOREIRA, Cecílio	VELEIRO DOS SETE MARES	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Tu)/-	Ce/MI/-	-I/-	-
L	E	MORGADO, José Guardado	OURO	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/Co	-I/-	-
L	E	MORGAO, Fernando Ilharco	PRAIAS, BUZIOS E POEMAS	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/Co	-I/-	-
L	E	MOTTA, Rui Teixeira	A CONSTRUÇÃO E O CANTO	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/-	-I/-	-
A	E	MOURA, Nuno	NAO SAIA NEM ENTRE AFOS AVISO DE FECHO DE PORTAS	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)(Eie)	Ce/MI/-	-I/-	S(-)
C	O	NELSON, José Emílio	A PALIDEZ DO PENSAMENTO	VI	-I/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/Co(-)	-I/-	-
S	O	NENO, Pinho	SOLOS DE HARPA	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(tu)/-	Ce/MI/-	-I/-	-
P	A	NEREIRO, Natividade	RESSONÂNCIAS	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	-
L	E	NEVES, Orlando	MAR QUE FUTURO	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)/-
L	E	NOBRE, António, DINIZ, Pepe (fotos)	A LISBOA DAS NAUS CHEIA DE GLÓRIA	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)
L	O	NUNO, Carlos	AS PALAVRAS E OS TRAÇOS	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	-I/-	-I/-	S(-)/P(-)
N	A	OLIVEIRA, Luis Jales de	RIMAS PAROLAS - MONDIM OUTROA	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	-I(Eu)	Ce(+)/S(-)/-	-I/R(-)	S(-)
F	O	OLIVEIRA, Pde. António Martins de	UMA VEZ MAIS...	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	-I/-	-I/R(+)	S(-)/-
V	A	OLIVEIRA, Rosa Maria	EM SETEMBRO A VIDA	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Nos)(Eu)	Ce(S)/-	-I/-	-
L	A	ORNELAS, Carlos	INTIMO COM MUITO GOSTO	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Tu)/-	Ce/MI/-	-I/-	-
P	E	PADREIRA, Maria Helena	LABIRINTOS	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/-	-
L	E	PARREIRA, J.T.	PASSAROS, APRENDENDO SEMPRE E OUTROS POEMAS	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(-)/Eu(+)	Ce(S)/Co	-I/-	-
S	A	PASADAS, Celso d' João Lobo	LÁGRIMAS NO FIRMAMENTO	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)(-)	Ce/MI/-	-I/R	S(-)/-
L	E	PEREIRA, Miguel Serras	TRINTA EMBARCAÇÕES PARA REGRESSAR DEVAGAR	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu/-	Ce(S)/Co	-I/-	-
L	E	PIMENTA, Alberto	SANTA COPLA CARNAL	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)(+)	Ce(+)/-	-I/-	-
P	O	PIMENTA, Francisco Assis Gonçalves	MENSAGENS	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/-	-I/-	S(-)
V	A	PINHEIRO, Ana	POEMAS	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	Ce/MI/-	-I/-	-
L	O	PINTO, António Alves	O PRIMEIRO AMOR	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(S)/-	-I/-	S(-)
Z	A	PINTO, José Alberto Teixeira Pinto	PEDRAS QUE FALAM	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	Ce(S)/-	-I/-	-
L	A	PIRES, Carlos Lopes	FALAR AS AVES	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(-)	Ce(S)/-	-I/-	-
L	E	PIRES, Isabel Cristina	A RODA DO OLHAR	VI	-I/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Tu)(Eu)(-)	Ce/MI/-	-I/-	-
V	A	POMBO, Henriques	E UMA ESTRELA DO MAR BRILHOU	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Eu)(-)	Ce(S)/Co	-I/-	-
N	A	PAZERES, Adelino Filipe dos	O MEU LIVRO DE POEMAS	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/-	Eu(Tu)/-	Ce/MI/-	-I/-	-
N	E	QUEIROZ, António José	OS MENINOS E OUTROS POEMAS	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/R(-)	S(-)/-
S	A	RAIMUNDO, Natércia Reis	O QUE MINHA ALMA SENTE	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/-	-
F	A	RAMOS, Bárbara Delim	PEDRAS DO TEMPO	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce(+)/S(-)	-I/R	S(-)
A	A	RAPOSO, Pde João Jacinto	RECORDAR É VIVER	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	-	-I/-	-I/R(-)	S(-)/P(-)
D	A	REBELO, Victor Hugo M.	O QUE O CORAÇÃO ME DITAR: AMOR E NÃO SO	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/R(-)	S(-)/-
L	A	RIBEIRO, Gracinda Ferreira	QUADROS DA VIDA	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/R	-
P	E	RIBEIRO, João	NOME D'ALEGRIA	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	-I/-	-I/R	-
P	E	ROCHA, Luis de Miranda	OS ARREDORES DO MAR, OS SUBÚRBIO DA NOITE	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	-I(Eu)	Ce(+)/S(-)/Co(+)	-I/-	-
L	E	ROCHA, Nunes da	O LIVRO III DOS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	Ce/MI/-	-I/-	-
N	O	RODRIGUES, Alfredo	CHISPAS E NEVOAS DA MADRUGADA	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu(Eu)	-I/-	-I/R(-)	S(-)/-
L	E	ROSA, Luis	POEMAS DE AMOR E PENSAR UM POUCO	VI	R/MI/MI/-	CT/MI/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	-I/-	-I/-	S(-)/-
L	A	RUCA	s/título (na capa) AQUILO QUE NUNCA TE DISSE	VI	R/MI/-	CT/MI/-	MI/MI/-	Eu/-	Ce(+)/S(-)/-	-I/-	-

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1993
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Autor	Título	verso/V/P	metálico	interio	Distor	Niv
L	E	ALEGRE, Manuel	SONETOS DO OBSCURO QUÊ	VI/-	62, etc etc	epigramas lit 38 pintura 45	-	-
L	E	ALMEIDA, José António	O REI DE SODOMA E ALGUMAS PALAVRAS EM SUA HOMENAGEM	VI(P)	-	Lit Bíblia Hist	-	Niv
C	E	AMARAL, Ana Luísa	COISAS DE PARTIR	VI/-	etc	literatura música etc	-	-
L	E	ANDRADE, Carlos Drummond	O AMOR NATURAL	VI/-	-	todos ilustrados	-	-
L	A	ANTÓNIO, Adriano	O MERCADOR DE CORUJAS	VI/-	36, 37, 30, 25, 9, 48, 61	-	D	-
N	O	ANTÓNIO, David	POEMAS	VI/-	7, 8, 15, 31, 34	desenhos	-	-
B	A	ARAUJO, António Alexandre Martins de	POEMAS... QUE A VIDA ME DEU	VI/-	59, etc	-	-	-
A	A	ARAUJO, Lopes de	LABARETAS	VI/-	definição de poesia, escrita livro	-	D	-
L	A	ARSENIO, Francisco J. V. de S.	NO «CANTO» DE MIM MESMO	VI/-	14, 17, 27, 36	ilustrações desenhos	-	-
P	O	AUGUSTO, Daniel	A CAS DOS CEIFEIROS	VI/-	só 21 refª	Bíblia	-	-
L	O	AZEVEDO, Maria Amélia Brandão de	COSTA DO ESTORIL... TEMPO DE POESIA	VI/-	35	-	-	>Niv
V	O	BEJA, Maria Olinda	LEVE, LEVE	VI/-	-	desenhos	-	Niv
C	E	BENTO, Zulmira	PACTO	VI/-	31, 41, 69	desenhos	-	-
L	A	BERNARDINO, Teresa	FRAGMENTOS-DE-SOL	VI/-	18, 19	-	D	-
L	A	BEXIGA, Martinho Rita	MEUS VERSOS QUEM OS ENTENDE	VI/-	-	F. Espanca Aleixo	-	-
L	A	BOMBA, Ofélia	POEMAS DO RATO MORTO	VI/-	13,41	-	-	-
L	A	BORGES, Francisco de Sousa	PEGADAS I	VI/-	-	-	-	-
L	A	BOTELHO, Emanuel Jorge	GRISU	VI/-	-	pintura, epigramas	-	-
P	A	Brites, Maria Luísa Roldão	MARÉ DA LUA	VI/-	-	-	-	-
D	A	CABRAL, Fernanda Miranda	IMAGEM	VI/-	25	-	-	Niv
N	O	CAEIRO, Manuel Luís	FEIRAS DO ALENTEJO	VI/-	poeta p. 12	-	-	-
L	A	CAEIRO, Rui	BABA DE CARACOL	V/P	3, 7, 28, 29 etc.	franças 14	-	-
L	E	CALDEVILLA, Renato de	CADERNO DE ENCARGOS	VI/-	-	Camões épica	-	-
P	E	CAMPOS, António Guedes de	A CONSTRUÇÃO DOS DIAS	VI/-	30, 31, 34	epigramas	-	Niv
L	E	CAMPOS, Cândido José de	POR UMA VONTADE MAIOR	VI/-	-	-	-	-
C	A	CARDOSO, Ana Laia	PEDAÇOS DO MEU SENTIR	VI/-	-	jornal	-	Niv
N	A	CARDOSO, Bernardete	SUBSTÂNCIAS DO MEU SER	VI/-	-	-	-	-
B	A	CARNEIRO, Augusto A	A SÉRIO E A SORRIR	V/P	-	-	-	-
L	E	CARNEIRO, Eduardo Guerra	LIXO	V/P	só "história" 27, 33 (-)...	epigrafe	-	-
D	E	CARVALHO, Carlos Frias	ANTES DA ÁGUA	VI/-	59, 57	reprod oleos	-	-
L	E	CARVALHO, Gil	ENTREPOSTOS	V/P	-	gênero poesiaconto	-	-
N	A	CARVALHO, Maria Adelaide	DA LEZIRIA AO REDONDEL	VI/-	-	-	-	Niv
L	A	CARVALHO, Maria Pia de Amaral Mimoso e	AZEVINHO	VI/-	21, 13	-	-	Niv
P	E	CARVALHO, Silva	O PRINCIPIO DO ECO	VI/-	Me	In	D	-
L	E	CASTANHEIRA, Alexandre	DESILUSÃO OPTIMISTA	VI/-	79,41	ilustrações, epigramas	D	-

Zona	ED	Autor	Título	Varso V/P	Metaling.	Interbk	Distor.	Niv
L	A	CASTRO, Joaquim	O PORTO VISTO EM POEMAS	VI/-	-	Hist. Port. Lit. Port.	-	Niv
S	O	CELSE, António	ASAS CINZENTAS	VI/-	10	bíblia	-	-
L	O	CELSE, Cacilda	LINHA MARGINAL	VI/-	-	-	-	Niv
L	E	CINTRA, Manuel	ESCOMBROS	VI/-	papel 39, 37	Hodini	-	-
L	E	CLARO, Joaquim Ramalho	ENTRE MAR E AMAR	VI/-	sibala 54 (49)	versos de AAVV ...	-	-
S	A	COELHO, António Maria	COELHO	VI/-	-	In	-	Niv
D	A	CONCEIÇÃO, Manuel Francisco Ferreira da	ROSAS NO MEU CAMINHO	VI/-	-	-	D	-
F	A	CORREIA, Jorge	SÓ VERSOS	VI/-	-	-	-	-
L	E	CORTES, Cristino	NAS MARGENS DO HADES	VI/-	11,26	-	-	>Niv
L	E	COSTA, Dália Pereira da	HORA DE PRIMA	VI/-	-	-	D	Niv
V	A	CRUZ, Adão	ESTA ÁGUA QUE AQUI VEM DAR	VI/-	27,61	Hist. Port.	-	>Niv
B	E	CUNHA, Carlos da	OS SILÊNCIOS DE EURÍDICE	VI/-	46, 48 114...	poemas em francês epígrafas	D	-
V	E	CUPERTINO, Maria Isabel Batalha	RAIZES	VI/-	-	desenhos e ilustrações....	>D	-
F	A	DIAS, Fernanda	MINHA TERRA MINHA VIDA	VI/-	-	-	D	>Niv
P	A	DIAS, Manuel José Ferreira	AMOR DO CORAÇÃO	VI/-	-	-	-	Niv
C	E	DIAS, Rui	CRINAS LEVES	VI/-	-	-	-	Niv
P	E	EMERENCIANO, Onaichereme	A RUA CHÃO DA ESCADA	-P	16,15	desenho tipo BD	D	-
B	E	ESTEVES, João	ARCADIA: 4 ÉCLOGA	VI/-	44, 43	desenhos do autor	D	-
B	E	FALCÃO, Carlos Poças	TRÊS RITOS	VI/-	47	letras em inglês nos títulos	-	>Niv
N	O	FAUSTINO, António	ENTRE AS SERRAS E OS AMIGOS	VI/-	-	fotos	-	-
L	E	FIDALGO, Paulo Jorge	SINTESE POÉTICA DA CONJUNTURA	VI/-	-	-	-	Niv
F	O	FILÍPE, Marquinhos	FRUTO DA SOLIDÃO	VI/-	24	contos populares aquarelas	-	>Niv
N	A	FONSECA, Maria Luísa Cardoso de	ALMA DE MULHER	VI/-	-	9	-	Niv
M	O	FRANÇA, João	POEMA ILHÉU	VI/-	-	-	D	-
L	E	FRANCISCO, José do Carmo	LEME DE LUZ	VI/-	-	-	-	Niv
P	E	FRANCO, António Cândido	ESTRELA SUBTERRÂNEA	VI/-	12, 14, 24, 37, 44, 46	ref. lit.	-	Niv
S	A	GABRIEL, João	DO ALTO DO MEU CASTELO	VI/-	poética 37	epígrafas ilustrações	-	-
N	A	GAMBOA, António Pinto	RESIGNAÇÃO	VI/-	39	divide o livro em 4 "Capítulos"	-	>Niv
N	A	GAMBOA, António Pinto	FOLHAS MORTAS	VI/-	-	-	D	-
V	A	GODINHO, Brasilino	O PRESIDENTE	VI/-	-	ilustrações	D	-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	OS PROPOSITOS	VI/-	7	citações	-	Niv
F	A	GOMES, Elviro Rocha	AS AVES DO SECRETÁRIO	VI/-	-	-	-	Niv
B	A	GOMES, José Lourenço	BRAGA CORAÇÃO DO MINHO	VI/-	19,41,8,124	antiguidade	-	Niv
L	A	GOMES, Maria Isabel Lopes	O LIVRO DA MINHA VIDA	VI/-	-	-	-	-
L	A	GOMES, Tiago	CAIXA NEGRA DE AVIÃO DESVIADO POR ATAQUE TERRORISTA	VI/-	13	-	-	Niv
P	A	GOUVEIA (GOIA), Carlos	A NOITE DO MEU EXÍLIO	VI/-	-	-	D	-
L	E	GUERREIRO, Fernando	POEMAS INSTANTÂNEOS	VI/-	5 A 8, 13, 47, 55 etc	-	>D	Niv
B	A	INSUA, Adelino	MAGENTA	-P	-	desenhos...	-	Niv
L	E	JOÃO, Luis Filipe	CHOCOLATE EM REPOUSO	VI/-	-	kai-kai epigrafe	-	-

LXXVI

Zohá	ED	Autor	Título	verso V/P	metain	inter	Dist	Niv
L	E	JÚDICE, Nuno	FLORES DE ESTUFA	-P	-	drama, mitologia, Bíblia, lit port	-	Niv
L	E	LEAL, Luis	EUFONIA	VI-	-	inglês...	>D	-
C	E	LETRIA, José Jorge	ACTAS DA DESORDEM DO DIA	VI-	41, 43, 29, 26, 27	-	D	-
P	E	LETRIA, José Jorge	A DÚVIDA METÓDICA	VI-	31...	música 9, 15, 19,	-	Niv
L	E	LETRIA, José Jorge e ALVES, Ricardo	RUA DOS NAVEGANTES	V/P	-	hist. port música	-	Niv
C	E	LISBOA, Joaquim Fernandes	POEMAS EM TOM MENOR	VI-	-	-	D	Niv
L	A	MAÇARICO, Luís Filipe	A ESSÊNCIA	V/P	5,11	-	-	>Niv
F	O	MAGALHÃES (Menã), Carlos Lima	ARCOZELO O OUTRO LADO DO RIO	VI-	-	-	D	-
P	E	MAGALHÃES, Rui	AS SOMBRAS PARALELAS	VI-	-	-	-	-
L	A	MALÚ	RITOS DO CORPO	VI-	-	-	D	-
L	E	MANDIL, Bela	O SOL NO TECTO	VI-	pp 18 a 23	-	-	-
N	A	MARAVILHA, Mestre Zé	PELAS MARGENS DO MEU RIO	VI-	150, 152, 175, 177, 179, etc.	-	-	Niv
B	E	MARQUES, Agripina Costa	INSTANTES, PERMANÊNCIA	VI-	24,29	epígrafes	>D(-)	-
P	A	MARQUES, Celeste	O GRITO DO PÁSSARO	VI-	12,11	-	>D	-
P	E	MARTINS, Alberto	UMA COLINA PARA OS LÁBIOS	VI-	-	hai-koo	-	-
C	A	MARTINS, António Carvalho	PEDROGÃO GRANDE MEU VERSO, MEU AMOR	VI-	-	-	-	Niv
N	O	MARTINS, António das Neves	O SEMA, A SEIVA + EU	VI-	pouco	desenhos do autor letra, francês	-	-
L	E	MARTINS, Carmo	MAIOR PRESENÇA	VI-	-	-	D	-
D	A	MARTINS, José Teodoro	DUVIDAR NÃO É NEGAR	VI-	26, 72, 98, 142	contos populares	-	Niv
B	A	MATOS, Joana Luísa	PEDAÇOS	VI-	-	ilustração, epigrafe da ...	D	-
B	A	MATOS, Reinaldo	CEM SONETINHAS PARTIDAS	VI-	-	sonetos	-	-
B	A	MATOS, Reinaldo	CÍCIOS DE ASA	VI-	21, 129	-	-	-
L	E	MELLO, Duarte Serra e	DESERTO D'ÁGUA	VI-	-	inglês hist.	D	-
B	A	MELO, Fernando	VÂNDALOS DA SANTIDADE	VI-	-	-	-	Niv
B	E	MENDES, Firmino	FRONTEIRA ANIMAL	V/P	-	citações	-	-
L	E	MENDES, Firmino	ILHA SOBRE ILHA	VI-	-	-	-	-
L	E	MENDES, José Manuel	PRESSÁGIOS DO SUL	VI-	20, 76, 56, 52	epigrafe	-	Niv
M	O	MENDONÇA, Maria de Fátima	EFÊMEROS	VI-	-	ilustrações	-	-
Z	O	MENINO, Contantino	FOTOS DO MEU TODO	VI-	23, 19, 24, 21, 65, 100	ilust. desenhos	D	Niv
Z	A	MEZIA, Emilia	DEIXA AMAR O SOL	VI-	-	-	D	-
B	O	MONTENEGRO, Mário	ENTRE PÁSSARO E HOMEM	V/P	-	apetites	-	-
D	A	MOREIRA, Cecílio	VELEIRO DOS SETE MARES	VI-	33	-	>D	>Niv
L	E	MOREIRA, José Guardado	OURO	VI-	-	Pégaso	>D	>Niv
L	E	MORGADO, Fernando Ilharco	PRAIAS, BÚZIOS E POEMAS	VI-	Me 16,30,32,17,33,22,35,37,40	In	D	-
L	E	MOTTA, Rui Teixeira	A CONSTRUÇÃO E O CANTO	VI-	64	-	-	-
A	E	MOURA, Nuno	NÃO SAIA NEM ENTRE APÓS AVISO DE FECHO DE PORTAS	VI-	52,50	calão por vezes	-	>Niv
C	O	NELSON, José Emilio	A PALIDEZ DO PENSAMENTO	VI-	-	desenhos papel vegetal...	-	-
S	O	NENO, Pinho	SOLOS DE HARPA	VI-	-	-	-	-
P	A	NEREIRO, Natividade	RESSONÂNCIAS	VI-	-	-	D	-

Zona	ED	Aut.	Título	verso V/P	metallh	hier	Disto	Niv
L	E	NEVES, Orlando	MAR QUE FUTURO	VI-	poema 27,28 (31,35)(-)	epigrafe	-	-
L	E	NOBRE, António, DINIZ, Pepe (fotos)	A LISBOA DAS NAUS CHEIA DE GLÓRIA	VI-	pouca...	foto Hist. Port. Câmoes...	-	-
L	O	NUNO, Carlos	AS PALAVRAS E OS TRAÇOS	V/P	-	ilustrações	-	-
N	A	OLIVEIRA, Luís Jales de	RIMAS PAROLAS - MONDIM OUTRORA	VI-	-	Hist. Port. Poetas populares	-	Niv
F	O	OLIVEIRA, Pde. António Martins de	UMA VEZ MAIS...	VI-	18,25, (tema) 89,85,66,80	refª Biblia	-	-
V	A	OLIVEIRA, Rosa Maria	EM SETEMBRO A VIDA	VI-	36,35	kai-kai	-	-
L	A	ORNELAS, Carlos	ÍNTIMO COM MUITO GOSTO	VI-	8, 15,18,28, 31	epigrafes	-	-
P	E	PADRÃO, Maria Helena	LABIRINTOS	VI-	-	desenhos	D	-
L	E	PARREIRA, J.T.	PÁSSAROS, APRENDENDO SEMPRE E OUTROS POEMAS	VI-	36	kai-kai epigrafe	-	-
S	A	PASADAS, Celso cl João Lobo	LÁGRIMAS NO FIRMAMENTO	VI-	-	-	-	-
L	E	PEREIRA, Miguel Serras	TRINTA EMBARCAÇÕES PARA REGRESSAR DEVAGAR	VI-	-	In	-	-
L	E	PIMENTA, Alberto	SANTA COPLA CARNAL	V/P	-	-	-	-
P	O	PIMENTA, Francisco Assis Gonçalves	MENSAGENS	VI-	-	-	-	-
V	A	PINHEIRO, Ana	POEMAS	VI-	-	-	-	Niv
L	O	PINTO, António Alves	O PRIMEIRO AMOR	VI-	-	-	D	-
Z	A	PINTO, José Alberto Teixeira Pinto	PEDRAS QUE FALAM	-P	37,35,32,68	cancioneiros...	-	Niv
L	A	PIRES, Carlos Lopes	FALAR ÀS AVES	VI-	13,51	dedicatórias...	-	Niv
L	E	PIRES, Isabel Cristina	A RODA DO OLHAR	VI-	49	-	-	-
V	A	POMBO, Henriques	E UMA ESTRELA DO MAR BRILHOU	VI-	-	-	-	>Niv
N	A	PAZERES, Adelino Filipe dos	O MEU LIVRO DE POEMAS	VI-	63,50	cantigas renacentistas	-	Niv
N	E	QUEIROS, António José	OS MENINOS E OUTROS POEMAS	VI-	-	mitologia e inglês	>D	-
S	A	RAIMUNDO, Natércia Reis	O QUE MINHA ALMA SENTE	VI-	-	refª Canções antigas	>D	Niv
F	A	RAMOS, Bárbara Delfim	PEDRAS DO TEMPO	VI-	46	-	-	Niv
A	A	RAPOSO, Pde João Jacinto	RECORDAR É VIVER	VI-	-	Guerre Junqueir	-	-
D	A	REBELO, Victor Hugo M.	O QUE O CORAÇÃO ME DITAR: AMOR E NÃO SÓ	VI-	-	jornal	-	>Niv
L	A	RIBEIRO, Gracinda Ferreira	QUADROS DA VIDA	VI-	145, 125	lit port	>D	Niv
P	E	RIBEIRO, João	NOME DALEGRIA	VI-	-	-	D	-
P	E	ROCHA, Luis de Miranda	OS ARREDORES DO MAR, OS SUBÚRBIOS DA NOITE	V/P(-)	-	1 desenho	>D	-
L	E	ROCHA, Nunes da	O LIVRO III DOS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS	VI-	14	lit port ensaios...	-	Niv
N	O	RODRIGUES, Alfredo	CHISPAS E NÉVOAS DA MADRUGADA	VI-	poesia 124	D. Joan 82	-	-
L	E	ROSA, Luis	POEMAS DE AMOR E PENSAR UM POUCO	VI-	47, 48	-	D	Niv
L	A	RUCA	síntulo (na capa) AQUILO QUE NUNCA TE DISSE	VI-	-	-	D	-
L	E	SÁ, Isabel de	O DUPLO DIVIDIDO	-P	13,14,15,16,17,18,19,etc	-	-	-
L	E	SAMPAIO, Maria Isabel	DO OUTRO LADO E AQUI	VI-	31, 35, 49	desenhos	-	>Niv
F	A	SANTANA, Maria A. P. Ramos e Barros	DIVAGANDO	VI-	-	-	D	Niv
D	A	SANTOS, Francisco dos	POENTES DE OUTUBRO - SONETOS	VI-	palavras 30 versos 29	temática soneto clássico	-	-
C	A	SANTOS, Frederico	VOANDO NO TEMPO -sonetos-	VI-	-	-	-	Niv
L	A	SANTOS, Hugo	AVISOS DE BEM-QUERER	VI-	-	Hedone ilustrações epigrafes	-	>Niv
P	O	SANTOS, Hugo	VINTE CARTAS PARA UM DEUS ANDANTE	VI-	24, 25,30, 34, 37, 38, 48, 49, (+)	refª duplas epigrafe	-	-

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metaling.	inter.	Disto.	Niv
L	O	SANTOS, Hugo	OS RIOS SOBRE A PAREDE	VI-	-	-	-	Niv
L	E	SAUTÉ, Nelson	A PÁTRIA DIVIDIDA	VI-	37,54,15,16,17,55,64	-	-	-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	POEMAS DO MEU JARDIM SEM NOME	V/P	poesia 27	lit	D	-
S	O	SERRA, Tito	MINERAÇÃO	VI-	83, 87, 89, 91 a 101	-	-	-
N	A	SEVIVAS, João	O GRITO	VI-	19,21,26	-	-	-
L	A	SILVA, Anabela Pita da	ROSA DO MAR	VI-	73,67,54,43(-),18	-	D	-
L	E	SIMÃO-JOSÉ, Carlos	POESIAS	VI-	-	paixões	-	-
S	A	SOARES, Jaime da Cruz	MEU CHÃO SALGADO	VI-	31	fotos	-	Niv
N	A	SOARES, Luísa	POEMAS II	VI-	7	-	-	Niv
A	A	SOARES, Maria Iulsa	ÁFRICA - O CORPO E AS SOMBRAS	VI-	-	-	-	-
L	A	SOUTO, António	ARCANAS CARÍCIAS	V/P	23, 16, 15, 40, 41, etc	-	-	-
L	A	STRECHT, Pedro e CONDADO, Filipe	ÁLBUM DE RECORDAÇÕES	VI-	27	epigramas	-	-
N	O	TAVARES, Luís Gonzalo "O Cardeal"	MEMÓRIAS ACADÉMICAS e outros versos	VI-	-	foto/poema...	-	Niv
N	A	TEIXEIRA, Carlos Maia	ONDAS DE VENTO	VI-	-	-	D	-
N	A	TEIXEIRA, Maria Eugénia Branco	PEDRA BALOIÇANTE	VI-	15, só 1	-	>D	-
L	E	TEIXEIRA, Paulo	O RAPTO DE EUROPA	VI-	-	epigramas Bíblia e Hist. Port.	-	Niv
A	E	TOMÉ, Agripino	DESTINOS DISPERSOS	VI-	-	-	D	-
D	E	TOPA, António Barbosa	O FIO DA PALAVRA	V/P(só 2)	41,12	-	-	-
L	E	TORRADO, António	DO SABUGO À LINHA	VI-	-	drama bíblia	-	Niv
C	A	V., Hélder de	LIVRO DE HORAS DE HELDER	VI-	-	título	-	-
P	E	VEIGA, Mário Augusto Coutinho	VIDA VIVIDA VIDA SENTIDA	VI-	-	-	-	-
P	A	VIAARELHO, Dinis de	SONS DA MINHA LIRA - POEMAS	VI-	-	lírica	-	-
V	E	VIEGAS, Susete	FIO DE LUZ	VI-	32	1 pauta com música 1 desenho	>D	Niv
P	E	VIEIRA, José	DESIGNIOS	VI-	-	kai-kais, pinturas 71 a 75	-	-
L	E	VIEIRA, Teresa	ABSOLUTO CÁNONE	V/P	-	-	-	-
C	E	VIEIRA, Vergílio Alberto	OS SINAIS DA TERRA	VI-	50, 54	-	-	-
F	O	VIOLA, Alda Rodrigues	PENSAMENTOS... (poesia)	VI-	-	ilustrações(desenhos) epigramas...	-	-
N	A	ZABELETA, Maria	GAIVOTAS	VI-	-	desenhos naïf	>D	>Niv

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1994
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Aut.	Títul.	Verbo	VP	Estilo	Ritmo	Forma	CT/BO	metr.	Ritmo	sent.	eu	natura	de	est.	subp.
A	E	ABREU, João Carlos	SOBRE O VOO DA GAIVOTA	VP		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(-)		-I-I-		A(-)I-	SI-
L	E	ABREU, Manuela de	EM CADA MANHÃ DE LONGE	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(-)		Ce/SiCo		-I-I-	-I-
L	A	ALBUQUERQUE, Rolendis Sola	POESIA E PINTURA	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
F	A	ALEXANDRE, Maria da Piedade Guerreiro	FLORES DO CAMPO	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
L	E	ALVARENGA, Fernando	A MÃE POR UM MINUTO	VI-		R/I-I-		CT/BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/SiCo		-I-I-	-I-
L	E	ALVARENGA, Fernando	O IRIS DA CINZA	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(-)		-I-I-		-I-I-	-I-
B	O	AMARAL, José Braga	MOSTOS	VP		R(-)IMI/O		CT/BI/O		-II/OIA		-I(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)
P	O	ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	OFÍCIO DE PACIÊNCIA	VI-		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(Tu)(Eu)		-I-I-		-I-I-	-I(-)
L	E	ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	MUSA	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		-I(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I(-)
L	A	ANTUNES, Nidia Horta	ASAS BRANCAS	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
L	A	ARAÚJO, Garcia de	OUTROS QUE SOMOS	VP		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		-I(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I(-)
L	E	BAPTISTA, José Agostinho	CANÇÕES DA TERRA DISTANTE	VP		-IMI(-)JO		-I(-)BI/O		-II/OIA		Eu(-)		Ce/SiCo		-I-I-	-I-
D	A	BARROS, A. V. de	AINDA HÁ FLORES NO DESERTO	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
V	A	BEIRÃO, Eugénio	DIÁRIO INTERMITENTE	VP		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
A	A	BETTENCOURT, Yolanda	RUPTURA DE UM SONHO	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
L	A	BOTELHO, Olímpia Augusta Costa	"VIVER DEIXA MARCAS..."	-IP		-IMI-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)Co		-I-I-	-I-
D	E	BOUÇA, Fernando	MEMÓRIA MARGINAL DA ALMA	VI-		R(-)IMI(+)-		-I(-)BI-		R/I-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
P	A	BRAGA, Jorge Ferreira Pires	GÁLARIUM	VI-		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
P	E	BRANCO, Rosa Alice	A MÃO FELIZ - POEMAS DEJECTIVOS	VI-		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
L	E	BRANDÃO, Maria de Lourdes	VIVÊNCIAS	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
L	E	BRITO, Carlos	ANOTAÇÕES DOS DIAS - POEMAS DA PRISÃO	VI-		R/I-I-		CT(-)BI-		R(-)I(-)I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
N	A	CABRAL, Rui Pires	GEOGRAFIA DAS ESTAÇÕES	VI-		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
A	A	CAETANO, José Martins	SIMPLICIDADE	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
N	A	CALMEIRO, Rita	OS ESPINHOS NÃO TEM PERFUME	VI-		R/IIMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(Tu)(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)
C	A	CARPETO, Fernando M. S.	CURIOSIDADES POÉTICAS	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
D	A	CARDOSO, António M.	DISTO E DAQUILO	VI-		-I-I-		-I-I-		-I-I-		-I-		-I-I-		-I-I-	-I-
N	A	CARDOSO, António M.	POEMAS DE ESPUMA	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
B	A	CARMO, Carolina	SONETOS	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
L	A	CARRANCA, Carlos	SERENATA NUCLEAR	VI-		R/IIMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/SiCo		-I-I-	SI(-)
L	E	CARRILHO, Maria Teresa Maia	TEOREMAS DO EU	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
L	O	CARVALHO, Jorge Rua de	"DESABAFOS"	VP		R(-)I(-)I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)
L	E	CARVALHO, Mendes de	NOITE BRANCA	VI-		-IMI-		CT(-)BI-		-II-I-		Eu(-)		-I-I-		-I-I-	SI(-)P(-)
P	E	CARVALHO, Reinaldo de	LUGAR A POESIA	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
D	O	COMA, Anjo	ORGASMO DE OIRO	VI-		-IMI-		-I(-)BI(+)-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)P(-)
D	E	CORDEIRO, André	CRÂNIO POEMA (MUSICA E POESIA)	VI-		-I-I-		-I-I-		-I-I-		-I-		-I-I-		-I-I-	-I-
C	E	COSTA, Vasco Pereira da	SOBRE RIPAS SOBRE RIPAS	VI-		-IMI-		CT/BI-		R(-)I(-)I-I-		Eu(-)Eu		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
B	A	COUTINHO, Salvador	POEMAS DE MAR E AMAR	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/SiCo		-I-I-	SI(-)
L	O	CRUZ, A. Oliveira	BARCONAUTA	VI-		-IMI-		CT/BI-		-II-I-		Eu(-)		Ce/SiCo(-)		-I-I-	-I-
L	E	CRUZ, Liberto	CADERNO DE ENCARGOS	VI-		R/I-I-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)P(-)
B	A	DAVÓ, Maria	A SOMBRA DILUI-SE EM ASAS	VI-		R/I-I-		CT/BI(-)-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)
L	O	DIAZ, António	SENHORA NOSSA	VI-		R(-)I(-)I-I-		CT/BI(+)-		-II/OIA		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
N	A	DIMAS, Samuel	A OUTRA DIMENSÃO DE AMAR	VP		-IMI(-)JO		-I(-)BI(+)-		-II/OIA		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	-I-
N	A	EIRA, António da	DO PENSAR E SENTIR	VI-		R/IIMI-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI-
B	E	FALCÃO, Carlos Poças	MOVIMENTO E REPOUSO	VI-		-IMI-		-I(-)BI-		-II-I-		Eu(Eu)		Ce/SiCo		-I-I-	-I-
C	A	FARO, Elias	BRASAS DE PINHO	VI-		R(-)IMI-		CT/BI-		R/I-I-		Eu(Eu)		Ce/Si(-)		-I-I-	SI(-)

Zona	ED	Autor	Título	Veículo V/P	Estrofe R/I/M/O	Forma C/T/B/O	Métrica R/I/O/A	Sentinte eu/teu	Natureza Ce/S/Co	an/Al/re	sub/po
L	E	FERNANDES, Aníbal	MEU CANTO MINHA ALVORADA	VI-	R/	C/I-I-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S(-)/-	-I/R	SI- v
B	A	FERNANDES, Maria Amélia Fonseca	O SILENCIO DAS LÁGRIMAS	VI-	R/I-M/-	C/T/B/-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	-/-
C	E	FERREIRA, José Ribeiro	TELHAS DE OUTRO ALPENDRE	VI-	-I/I-O	-I/TB/-	-I/I-I-	-I(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-/-
C	A	FERREIRA, José Ribeiro	VARIACÕES SOBRE O TEMA DE SIBARIS	VI-	R/I-I-	C(-)T/B/-	-I/I-I-	-I(Eu)	Ce/S(-)/-	-I/-	-/-
L	A	FERREIRA, Noel	ALÉM DO AZUL	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	S(-)P(-)
L	A	FERRER, Joaquim	OBJECTOS DO SILENCIO	VI-	R/I-I-	C/T/B(-)/-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce(-)S(-)/-	-I/-	SI-
L	E	FIDALGO, Paulo Jorge	DO CORAÇÃO A JEITO	VIP	-I/I(-)M/O	-I/TB/O	-I/O/A	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-/-
P	E	FINO, Carlos Nogueira	SEGUNDO LIVRO DE ISHTAR	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-/-
C	E	FRAGOSO, Jorge	INIMA	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce(-)S(-)/Co(+)	-I/-	-/-
F	A	FRAGOSO, Maria José	VENDAVAS DA ALMA	VI-	R/	C/I-I-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	SI-
M	O	FREITAS, Irene de Mendoça e	NO VÉRTICE DA PALANCA	VIP	-I/I-O	-I/TB/O	-I/O/A	Eu(-)	Ce/S/Co	-I/-	S(-)/-
A	A	FURTADO, Dulcineia	O MEU SILENCIO	VI-	-I/I-M/-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	-/-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	A TEU FAVOR	VI-	R/I-I-	C/I-B/-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I/-	SI-
C	E	GOMES, José António	A TRANSPARÊNCIA DO SEU NOME	VIP	-I/I-M/O	-I/TB(+)/O	-I/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-/-
L	E	GONÇALVES, José António	OS PASSAROS BREVES	VIP	-I/I-O	-I/TB/O	-I/O/A	Eu(Nós)/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	SI-
S	O	GONÇALVES, Manuel	POEMAS DA VOZ SEM FALA	VI-	R/	C/I-I-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/R(-)	S(-)/-
L	E	GONÇALVES, Dórdio	CYNTHIA E A ABSOLUTA VIAGEM	VIP	R/I-I-O	-I/TB/O	-I/O/A	Eu(Tu)-	Ce(-)S(-)/-	-I/-	-/-
P	E	GUIMARÃES, Regina	TUTTA	VI-	-I/I-M(+)/-	C/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	-I/-	-/-
L	E	HELDER, Herberto	DO MUNDO	VI-	-I/I-M/-	-I/TB(+)/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/Co(+)	-I/-	-/-
L	E	LEAL, Maria José	A MINHA IRMÃ GERMANA	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	-/-
L	E	LEITE, Luisa de Andrade	RÉQUIE POR UMA FLOR	VI-	-I/I-M/-	C(+)/T/I-I-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce(-)/-/-	-I/-	S(-)P(-)
L	E	LEONIDAS, Vasco	POEMAS AO CÉU E À TERRA	VI-	R/I-I-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/R(+)	S(-)/-
B	E	LIMA, Gláudio	ITINERARIUM	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	-I/Co	-I/-	-/-
P	E	LOURENÇO, Inês	OS SOLISTAS	VI-	-I/I-M/-	-I/TB(+)/-	-I/I-I-	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	SI-P(-)
S	A	LUCENA, Guilherme Reis	RAIZES DO ALENTEJO - POESIA POPULAR	VI-	R/I-I-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/-	-I/-	-/-
L	A	LUZ, Torquato da	DESERTO PRÓPRIO	VI-	R/I-M/-	C/TI-I-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-/-
L	A	MACÁRIO, Luis Filipe	LISBOA, ASAS DE ÁGUA	VI-	R/I-M(+)/-	C/T(-)/B/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce(+)/S/-	-I/-	-/-
L	A	MACEDO, Carlos Josemonde	TEMPO INVENTADO	VI-	R/I-M/-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-/-
L	E	MACEDO, Helder	VIAGEM DE INVERNO	VI-	R/I-M/-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	-/-
N	A	MAGEDO, Maria Eulália de	AS MORADAS TERRENAS	VIP	R/I-M/O	C(+)/T/B/O	R/I/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-/-
M	A	MAGDA-FLORES	ESELHO DE ÁGUA	VI-	R/I(-)M/-	C/T(-)/B/-	-I/I-I-	Eu(Tu)-	-I/-	-I/-	-/-
L	A	MAIXEIRO, António	EFEMÉRIDES - POESIA POPULAR	VI-	R/	C/I-I-	R/I-I-	-I(Eu)	Ce/-	-I/R	SI-P
P	A	MAMEDE, Maria	PALAVRAS GASTAS	VI-	R/I-M/-	C(+)/T/B/-	R/I-I-	Eu(Tu)-	Ce/S/Co	-I/-	-/-
N	A	MANCELOS, João de	AUSENTES PARA AMOR INCERTO	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-/-
V	E	MANCELOS, João de	O LABOR DAS MARES	VI-	-I/I-I-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I/-	SI-
L	E	MARCOS, João	MANHÃS DE ABRIL	VI-	R/I-M/-	C/TB(-)/-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	SI-P
P	A	MARTINS, Armando Ferreira	PEDAÇOS DE VIDA	VI-	R/I-M/-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/R	SI-
L	A	MATOS, Maria do Céu	SONHANDO	VI-	-I/I-M/-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-/-
C	E	MELÍCIAS, Jorge	AHAGHE	VI-	-I/I-M/-	C/TB/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	-/-
B	O	MENDES, José Manuel	LES PORTS INACHEVÉS	VI-	-I/I-M/-	C/TB/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/Co(-)	-I/-	-/-
S	O	MOEDAS, José	POEMAS DA VIDA	VI-	-I/I-M/-	C/TB/-	-I/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	SI-
L	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	SONETOS DE AMOR E MÁGUA	VI-	R/	C/I-I-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S(-)/-	-I/-	SI-
D	A	MOREIRA, António Sousa	A PROCURA DA FELICIDADE	VI-	R/I-I-	C/I-I-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I/R(+)	S(-)/-
C	O	NASCIMENTO, Cardeal Alexandre do	LIVRO DE RITOS	VI-	-I/I-M/-	C/TB/-	R/I(-)Y-I-	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I/R	S(-)/-
P	A	NATAL, Tiago	TEPE	-I/P	-I/I-O	-I/I-O	-I/O/A	-I(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-/-
Z	A	NERO, Mimila	POESIA	VI-	R/I-I-	C/TB/-	R/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/R	SI-
D	A	NETO, Albano de Sousa	MERGULHO EM PENSAMENTOS	VI-	-I/I-I-	C(-)T/B/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I/-	SI-
L	A	NEVES, Dr. Vitor M. L. Pereira	SENTIMENTOS	VI-	R/I-M/-	C/I-I-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I/-	SI-
L	E	NEVES, Orlando	LOCA OSCURA PRATO DE LEONOR DE SEPULVEDA	VI-	-I/I-M/-	-I/TB/-	-I/I-I-	Eu(-)	Ce(-)S(-)/Co(+)	-I/-	-/-
B	A	OLIVEIRA, José Miguel de	PRIMEIRA PALAVRA	VIP	R/I-M/O	C/TB/O	R/I/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/Co(-)	-I/F(-)/-	S(-)P(-)

Zona	ED	Aut.	Título	verso V/P	estílo R/M/O	lira C/T/B	métrica R/M/O/A	sentença eu/ele	palavra Ce/Si/Co	lira M/L	estílo
L	A	ORACY, Manuela	AMOR INVENTADO	V/-	-I/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu/-	Ce(-)/S(-)/-	-/-	-/-
Z	A	PALMA, Alberto Cavaco	VERSOS AO DEUS DARÁ	V/-	R/I/-	C/I/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/-	-/-	S/P(-)
P	A	PERALTA, Fernando	AMAR-VIVER INTERVIR	V/-	R/I/-	C/T(-)/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-/-	S/-
P	E	PINHEIRO, Armando	O NINHO DA CEGONHA	V/-	R/I/M(-)/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-/-	-/-
C	A	PINTO, Mário	MONOSSÍLABO	-P	-I/-O	-I/O	-I/OA	Eu(Eu)	Ce/-	-/-	S/-
N	A	PIRES, Carlos Lopes	O LIVRO DOS SALMOS (POEMAS DE REDENÇÃO E DE NADA)	V/-	-I/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co	-/-	-/-
P	A	PIRES, Carlos Lopes	O LIVRO DE PO (POEMAS DE TERRA E ADEUS)	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-/-	-/-
P	O	PIRES, Grapa	OUTONO: LUGAR FRÁGIL	-P	-I/O	-I/O	-I/O/-	Eu(Tu)/Eu	-/-	-/-	S(-)/-
C	E	PORTELA, Manuel	RIMAS FODIDAS & OUTROS TEXTOS ESCOLARES	V/P	R/I/-O	C/-B/O	R/I/O/-	-I(Eu)	Ce(-)/-	-/-	S/P
B	A	PORTO-ALEM, António	ELEGIAS A CRISTINA	V/-	-I/M/-	C/T/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-/-	-/-
C	E	RAMALHO, Paulo	OFÍCIO IMPERFEITO	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/Co	-/-	-/-
N	O	REBELO, Martinho	PRONTUÁRIO DE SONETOS DA POESIA REALISTA	V/-	R/I/-	C/I/-	R/I/-	-I(Eu)	Ce/-	-I/R	S/P
Z	O	REI, António..	SABOR A SAL	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	-I(Eu)	Ce/-	-I/-	S/-
A	E	REIS/JUNIOR, Fernando	CANTO DE UM SOBREVIVENTE	V/-	R/I/M/-	C/T/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce/-	-I/-	S/-
D	A	RENDAS, Maria Manuela	PEDAÇOS DA VIDA	V/-	R/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/R	-/-
N	A	RODRIGUES, António Joaquim	AGUADELAS DA MINHA VIDA	V/-	R/-	C/-B/-	R/I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-I/R(+)	S/-
P	E	RODRIGUES, Daniel Maia-Pinto	O VALENTE DO SÉTIMO NAÍPE	V/-	-I/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Tu)(-)/Eu	Ce/Si/-	-I/-	-/-
B	E	ROSA, António Ramos	O TEU ROSTO	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co(-)	-I/-	-/-
Z	A	RUCHA, Ricardo Manuel	REBENTOS DO MEU CORAÇÃO	V/-	R/I/-	C/T/B(-)/-	R/I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-I/-	-/-
L	E	SALGUEIRO, Manuel Ramiro	PAIRA O AÇOR	V/-	R/I/-	C/T/B/-	R/I/-	-I(Eu)	Ce/-	-I/R	S/-
L	E	SALVADO, António	O CORPO DO CORAÇÃO	V/-	R/I/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/-	-/-
N	A	SANCHES, Clarisse Barata	HIJOS DA TARDE	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/R	S/-
S	O	SANTOS, Hugo	O CAÇADOR	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S(-)/Co(+)	-I/-	-/-
A	O	SANTOS, Hugo	CORPO ATLÂNTICO	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce(-)/S(-)/Co(+)	-I/-	-/-
N	A	SANTOS, Isabel Simões dos	ESCULPIR A VIDA - POESIA	V/-	-I/M/-	C(-)/T/B/-	-I/-	Eu(Tu)/-	Ce/Si/-	-I/-	S/-
L	O	SANTOS, Isolina Alves	MÃO CHEIA DE TEMPO	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/R	S(-)/-
C	E	SARAIVA, José	AQUILBRIO	V/-	-I/-	C(-)/T(-)/B(+)	-I/-	Eu(Eu)	Ce/Si(-)/-	-I/-	S/-
P	A	SARAIVA, José Fernandes	GENESE DO UNIVERSO	V/-	R/I/-	C/I/-	R/I/-	-I(Eu)	Ce/-	-I/-	S/-
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	CARNAVAL DE ESPELHOS	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co	-I/-	-/-
C	E	SERPA, Moura	PORTAGENS NO VENTOS	V/-	-I/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Nós)/-	Ce/Si/Co	-I/-	-/-
L	A	SILVA, Ana Bela Pita da	RAIZ MÃE	V/-	R/I/M/-	C/T/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-I/-	-/-
P	O	SILVA, António Maria Ferreira da	PONTES D'OIRO	V/-	R/I/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce(-)/S(-)/-	-I/-	S(-)/-
B	A	SILVA, José Fernandes da	CELEIRO DE RETALHOS	V/-	R/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/R	S/-
P	A	SILVA, José Hermínio	VARIAÇÕES DE NOTAS VARIAS	V/-	-I/-	C/T/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-I/-	-/-
L	E	SILVA, Maria do Céu	UM POEMA (INACABADO)	V/P	-I/M/O	-I/B/O	-I/OA	Eu(tu)(o filho)/-	Ce/Si/-	-I/-	-/-
L	E	SOARES, José Jorge e EVÓNIO, Joaquim	ESBOÇOS PESSOAIS	V/-	-I/M/-	C/T/B/-	-I/-	Eu(Eu)	-/-	-I/-	-/-
B	E	SOUZA, Carmen Rosas	O SOM PRIMORDIAL	V/-	-I/-	C(+)/T(+)/B/-	-I/-	-I(Eu)	Ce(-)/S(-)/Co	-I/R(-)	-/-
L	E	SOUZA, João Rui de	SONETOS DE COGITAÇÃO E ÉXTASE	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	Eu/-	Ce/Si/-	-I/-	-/-
B	A	STINGL, Benedita	MARÉS	V/-	-I/M/-	C/T/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co	-I/-	-/-
F	O	TEIXEIRA, Manuel	LONGE MÃS NÃO DISTANTE	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/-	-I/-	S/-
L	O	TEIXEIRA, Paulo	PATIMOS	V/-	R/I/-	C(-)/T/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/R	-/-
N	A	TOMÁS, Orenildo	PENHASCOSO - MAÇÃO E O SEU CONCELHO (HISTÓRIA USOS E COSTUMES)	V/-	R/-	C/I/-	R/I/-	Eu(Eu)	Ce/Si(-)/	-I/R	S/P
L	E	VASCONCELOS, José Manuel de	AS CASA E O VENTO	V/-	-I/M/-	-I/B/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co(+)	-I/-	-/-
N	A	VASCONCELOS, Maria da Conceição Rocha	BRISAS	V/-	R/I/M/-	C/T/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/-	-I/-	S/-
B	O	VASCONCELOS, Maria Emília Sana de Vasconcelos	MINHA TERRA MAIS PEQUENA	V/-	-I/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Eu)	-/-	-I/R(-)	S(+)/-
L	A	VELHA, Cândido da	NAVIÓ DENTRO DO MAPA	V/-	R/I/-	-I/B/-	R/I/-	-I(Eu)	Ce(-)/S(-)/Co(-)	-I/-	-/-
L	E	VIEGAS, Francisco José	O MEDO DO INVERNO SEGUIDE DE POEMAS IRLANDESES	V/-	-I/-	-I/B/-	-I/-	Eu(Eu)	Ce/Si/Co	-I/-	S/-
L	A	VIEIRA, Amélia	VERNAIS (POESIA)	V/P	R/I/M/O	C/-B/O	-I/OA	Eu(Nós)/-	Ce/Si/Co	-I/-	-/-
A	E	VIEIRA, Virgílio	MARGENS DO OLHAR	V/-	-I/M/-	C(-)/T/B(+)/-	-I/-	Eu/-	Ce/Si/Co	-I/-	-/-

144 títulos publicados em 1994

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1994
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Ordem	ED	Aut.º	Título	Verbo VP	Interam.	Interlx	Dist.	Niv
A	E	ABREU, João Carlos	SOBRE O VOO DA GAIOTA	VP	poética, 50, 51	inglês	-	-
L	E	ABREU, Manuela de	EM CADA MANHÃ DE LONGE	VI	17, 21(-), 22(-), 23, 24	-	-	-
L	A	ALBUQUERQUE, Rolendis Solá	POESIA E PINTURA	VI	-	etc	-	-
F	A	ALEXANDRE, Maria da Piedade Guerreiro	FLORES DO CAMPO	VI	107	-	-	Niv
L	E	ALVARENGA, Fernando	A MÃE POR UM MINUTO	VI	26, 27, 28	epigramas, desenhos	-	-
L	E	ALVARENGA, Fernando	O IRIS DA CINZA	VI	-	epigramas	-	-
B	O	AMARAL, José Braga	MOSTOS	VP	47	fotos	-	>Niv
P	O	ANDRÉ, Eugénio	OFÍCIO DE PACIÊNCIA	VI	etc, etc	epigramas, etc	-	-
L	E	ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	MUSA	VI	18, 31, 37	-	-	-
L	A	ARALJO, Garcia de	ASAS BRANCAS	VI	57, 68, 70	bíblia	D	-
L	A	ARALJO, Garcia de	OUTROS QUE SOMOS	VP	-	-	D	-
L	E	BAPTISTA, José Agostinho	CANÇÕES DA TERRA DISTANTE	VP	47, 52	-	>D	>Niv
D	A	BARROS, A. V. de	AINDA HÁ FLORES NO DESERTO	VI	-	música	-	-
V	A	BEIRÃO, Eugénio	DIÁRIO INTERMITENTE	VP	98	desenhos	-	>Niv
A	A	BETTENCOURT, Yolanda	RUPTURA DE UM SONHO	VI	-	desenhos	D	-
L	A	BOTELHO, Olimpia Augusta Costa	"VIVER DEIXA MARCAS..."	VI	-	-	>D	-
D	E	BOUÇA, Fernando	MEMÓRIA MARGINAL DA ALMA	-P	-	-	>D	-
P	A	BRAGA, Jorge Ferreira Pires	GALARIM	VI	-	desenhos	D	-
P	E	BRANCO, Rosa Alice	A MÃO FELIZ - POEMAS DIELÉCTICOS	VI	34, 35, 36, 37, 53, 54, 28, 27, 19, 17, 79, 91	1 desenho	-	-
L	E	BRANDÃO, Maria de Lourdes	VIVÊNCIAS	VI	-	desenhos	-	Niv
L	E	BRITO, Carlos	ANOTAÇÕES DOS DIAS - POEMAS DA PRISÃO	VI	-	-	-	Niv
N	A	CABRAL, Rui Pires	GEOGRAFIA DAS ESTAÇÕES	VI	-	-	-	Niv
A	A	CAETANO, José Martins	SIMPLICIDADE	VI	-	-	-	>Niv
N	A	CALMEIRO, Rita	OS ESPINHOS NÃO TÊM PERFUME	VI	-	epigramas...	>D	-
C	A	CARAPETO, Fernando M. S.	CURIOSIDADES POÉTICAS	VI	-	-	-	Niv
D	A	CARDOSO, António M.	DISTO E DAQUILO	VI	-	-	-	-
N	A	CARDOSO, António M.	POEMAS DE ESPUMA	VI	42	-	-	Niv
B	A	CARMO, Carolina	SONETOS	VI	-	desenhos, etc	D	-
L	A	CARRANCA, Carlos	SERENATA NUCLEAR	VI	16, 17, 32, 33	desenhos, epigramas	-	-
L	E	CARRILHO, Maria Teresa Maia	TEOREMAS DO EU	VI	-	-	-	Niv
L	O	CARVALHO, Jorge Rua de	"DESABAÇOS"	VP	35	-	-	>Niv
L	E	CARVALHO, Mendes de	NOITE BRANCO	VI	papel 25	desenhos a preto e branco	D	-
P	E	CARVALHO, Reinaldo de	LUGAR À POESIA	VI	7, 149, 70, 127, 135, 153	ilustrações, desenho, epigramas, literatura	-	-
D	O	COMA, Anjo	ORGASMO DE OIRO	VI	-	contos tradicionais	-	Niv
D	E	CORDEIRO, André	CRIANÇA POEMA (MÚSICA E POESIA)	VI	-	francês	-	-
C	E	COSTA, Vasco Pereira da	SOBRE RIPAS SOBRE RIPAS	VI	-	-	-	>Niv
B	A	COUTINHO, Salvador	POEMAS DE MAR E AMAR	VI	15, 17, 21	-	-	>Niv
L	O	CRUZ, A. Oliveira	BARCONAUTA	VI	-	hit port	-	-
L	E	CRUZ, Liberto	CADERNO DE ENCARGOS	VI	55	epigrafe	>D	-
B	A	D'AVO, Maria	A SOMBRA DILUI-SE EM ASAS	VI	-	-	-	>Niv
L	O	DIAS, António	SENHORA NOSSA	VI	-	bíblia	>D	>Niv
N	A	DIMAS, Samuel	A OUTRA DIMENSÃO DE AMAR	VP	-	kei-keis	-	Niv
N	A	EIRA, António da	DO PENSAR E SENTIR	VI	-	-	-	Niv
B	E	FALCÃO, Carlos Poças	MOVIMENTO E REPOUSO	VI	14, 38, 40, 42, 36, 29	In	D	-
C	A	FARO, Elias	BRASAS DE PINHO	VI	-	-	-	>Niv

LXXXIII

Zona	ED	Autor	Título	verso V/P	metatext	metatext	Disor	Niv
L	E	FERNANDES, Anibal	MEU CANTO MINHA ALVOPADA	VI/-	-	-	-	>Niv
B	A	FERNANDES, Maria Amélia Fonseca	O SILÊNCIO DAS LÁGRIMAS	VI/-	52, 54, 55, 127, (135)(+)	-	>D	-
C	E	FERREIRA, José Ribeiro	TELHAS DE OUTRO ALPENTRE	VI/-	-	-	-	Niv
C	A	FERREIRA, José Ribeiro	VARIAÇÕES SOBRE O TEMA DE SIBARIS	VI/-	-	-	-	>Niv
L	A	FERREIRA, Noel	ALÉM DO AZUL	VI/-	24	-	D	-
L	A	FERRER, Joaquim	OBJECTOS DO SILÊNCIO	VI/-	36 etc.	-	-	Niv
L	E	FIDALGO, Paulo Jorge	DO CORAÇÃO A JEITO	VI/-	-	-	-	Niv
P	E	FINO, Carlos Nogueira	SEGUNDO LIVRO DE ISHTAR	VI/-	7, 8, 20, 24, 37, etc.	-	>D	>Niv
C	E	FRAGOSO, Jorge	INÍMIA	VI/-	12, 26, 27, 39, 45	-	-	-
F	A	FRAQUEZA, Maria José	VENDAIAIS DA ALMA	VI/-	121, 101, 95, 91	-	D	-
M	O	FREITAS, Irene de Mendonça e	NO VÉRTICE DA PALANCA	VI/-	51 a 57, 67	-	-	-
A	A	FURTADO, Dulcineia	O MEU SILÊNCIO	VI/-	-	-	D	-
F	A	GOMES, Elviro Rocha	A TEU FAVOR	VI/-	-	-	-	Niv
C	E	GOMES, José António	A TRANSPARÊNCIA DO SEU NOME	VI/-	26	-	>D	-
L	E	GONÇALVES, José António	OS PASSAROS BREVES	VI/-	12, 25	-	-	Niv
S	O	GONÇALVES, Manuel	POEMAS DA VOZ SEM FALA	VI/-	54, 29	-	-	-
L	E	GUIMARÃES, Dóridio	CYNTHIA E A ABSOLUTA VIAGEM	VI/-	-	-	D	Niv
P	E	GUIMARÃES, Regina	TUTTA	VI/-	-	-	-	-
L	E	GUIMARÃES, Regina	DO MUNDO	VI/-	58, 56, 47, 30, 22, 17	-	-	-
L	E	HELDER, Herbario	A MINHA IRMÃ GERMANA	VI/-	10, 70, 79, 82	-	-	Niv
L	E	LEAL, Maria José	REQUIEM POR UMA FLOR	VI/-	-	-	-	-
L	E	LEITE, Luísa de Andrade	POEMAS AO CEU E À TERRA	VI/-	-	-	-	Niv
L	E	LEONIDAS, Vasco	REQUIEM	VI/-	-	-	-	-
B	E	LIMA, Cláudio	ITINERARIUM	VI/-	15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, etc.	-	-	Niv
P	E	LOURENÇO, Inês	OS SOLISTAS	VI/-	10, 14	-	-	-
S	A	LUCENA, Guilherme Reis	RAIZES DO ALENTEJO - POESIA POPULAR	VI/-	-	-	-	Niv
L	A	LUZ, Torquato da	DESERTO PRÓPRIO	VI/-	-	-	>D	Niv
L	A	MACARIÇO, Luís Filipe	LISBOA, ASAS DE AGUA	VI/-	8, 17, 20, 23	-	-	-
L	A	MACEDO, Carlos Josemonde	TEMPO INVENTADO	VI/-	26, 41	-	-	>Niv
L	E	MACEDO, Helder	VIAGEM DE INVERNO	VI/-	23, 27, 29	-	D	-
N	A	MACEDO, Maria Eulália de	AS MORADAS TERRENAS	VI/-	-	-	-	>Niv
M	A	MAGDA-FLOR	ESPELHO DE AGUA	VI/-	-	-	-	-
L	A	MAIXEIRO, António	EFEMERIDES - POESIA POPULAR	VI/-	-	-	-	Niv
P	A	MAMEDE, Maria	PALAVRAS GASTAS	VI/-	-	-	-	-
N	A	MANCELOS, João de	AUSENTES PARA AMOR INCERTO	VI/-	-	-	-	-
V	E	MANCELOS, João de	O LABOR DAS MARES	VI/-	-	-	>D	-
L	E	MARÇOS, João	MANHÃS DE ABRIL	VI/-	15	-	-	Niv
P	A	MARTINS, Armando Ferreira	PEDAÇOS DE VIDA	VI/-	-	-	D	>Niv
L	A	MATOS, Maria do Céu	SONHANDO	VI/-	50	-	-	-
C	E	MELÍCIAS, Jorge	AHAGAHE	VI/-	-	-	D	-
B	O	MENDES, José Manuel	LES PORTS INACHEVÉS	VI/-	-	-	-	-
S	O	MOEDAS, José	POEMAS DA VIDA	VI/-	-	-	>D	Niv
L	E	MONTEIRO, Manuel Lourenço Lopes	SONETOS DE AMOR E MÁGUA	VI/-	-	-	-	-
D	A	MOREIRA, António Sousa	A PROCURA DA FELICIDADE	VI/-	-	-	-	-
C	O	NASCIMENTO, Cardeal Alexandre do	LIVRO DE RITOS	VI/-	-	-	-	-
P	A	NATAL, Tiago	TEPE	-/P	-	-	-	-
Z	A	NERO, Mimila	POESIA	VI/-	-	-	-	Niv
D	A	NETO, Albano de Sousa	MERGULHO EM PENSAMENTOS	VI/-	-	-	-	-
L	A	NEVES, Dr. Vítor M. L. Perella	SENTIMENTOS	VI/-	-	-	-	>Niv
L	E	NEVES, Orlando	LOCA OBSCURA PRANTO DE LEONOR DE SEPULVEDA	VI/-	-	-	-	-
B	A	OLIVEIRA, José Miguel de	PRIMEIRA PALAVRA	VI/-	11, 17, 23	-	D	-

XXXXIV

Zona	ED	Aut.	Título	versão	VR	meta	reflex	Disor	Niv
L	A	ORACY, Manuela	AMOR INVENTADO	VI	-	-	-	-	>Niv
Z	A	PALMA, Alberto Cavaco	VERSOS AO DEUS DARÁ	VI	15, 16	-	algumas quadras de António	-	-
P	A	PERALTA, Fernando	AMAR-VIVER INTERVIR	VI	-	-	-	-	Niv
P	E	PINHEIRO, Armando	O NINHO DA CEGONHA	VI	29, 30, 26, 25, 22, 17, 16, 15, 11	-	-	-	Niv
C	A	PINTO, Mário	MONOSSILABO	VP	-	-	-	-	>Niv
N	A	PIRES, Carlos Lopes	O LIVRO DOS SALMOS (POEMAS DE REDENÇÃO E DE NADA)	VI	58	-	titulo, ref. lit. música	-	-
P	A	PIRES, Carlos Lopes	O LIVRO DE PÓ (POEMAS DE TERRA E ADEUS)	VI	52	-	-	>D	>Niv
P	O	PIRES, Graça	OUTONO: LUGAR FRÁGIL	VP	-	-	-	D	-
C	E	PORTELA, Manuel	RIMAS FODIDAS & OUTROS TEXTOS ESCOLARES	VP	-	-	-	-	Niv
B	A	PORTO-ALÉM, António	ELEGIAS A CRISTINA	VI	-	-	-	D	-
C	E	RAMALHO, Paulo	OFÍCIO IMPERFEITO	VI	15, 16, 18, 26, 51, 52, 53, 57, 58, 60, 61, 62	-	-	-	-
N	O	REBELO, Marinho	PRONTUÁRIO DE SONETOS DA POESIA REALISTA	VI	-	-	-	-	Niv
Z	O	REI, António.	SABOR A SAL	VI	-	-	fotografias	-	Niv
A	E	REIS/JUNIOR, Fernando	CANTO DE UM SOBREVIVENTE	VI	33, 19	-	O'Neil	-	Niv
D	A	RENDAS, Maria Manuela	PEDAÇOS DA VIDA	VI	53, 39	-	-	-	-
N	A	RODRIGUES, António Joaquim	AGUADELAS DA MINHA VIDA	VI	-	-	fotografia	-	-
P	E	RODRIGUES, Daniel Maia-Pinto	O VALENTE DO SETIMO NAUPE	VI	-	-	-	-	Niv
B	E	ROSA, António Ramos	O TEU ROSTO	VI	10, 12, 22, 24, etc.	-	-	-	-
Z	A	RUCHA, Ricardo Manuel	REBENTOS DO MEU CORAÇÃO	VI	-	-	-	-	-
L	E	SALGUEIRO, Manuel Ramiro	PAIRA O AÇOR	VI	-	-	-	-	Niv
L	E	SALVADO, António	O CORPO DO CORAÇÃO	VI	-	-	titulos dos poemas	-	-
N	A	SANCHES, Clárisse Barata	MINOS DA TARDE	VI	63, 64, 54, 80, 98	-	-	>D	Niv
S	O	SANTOS, Hugo	O CAÇADOR	VI	-	-	-	-	-
A	O	SANTOS, Hugo	CORPO ATLÂNTICO	VI	19, 25	-	bíblia	-	-
N	A	SANTOS, Isabel Simões dos	ESCULPIR A VIDA - POESIA	VI	85, 69	-	desenhos	-	-
L	O	SANTOS, Isolina Alves	MÃO CHEIA DE TEMPO	VI	-	-	-	-	Niv
C	E	SARAIVA, José	AQUILIBRIO	VI	-	-	-	D	-
P	A	SARAIVA, José Fernandes	GENESE DO UNIVERSO	VI	-	-	epopeia	-	Niv
L	A	SEMEDO, Fernando Botto	CARNAVAL DE ESPELHOS	VI	22, 27, 34, 43	-	-	-	-
C	E	SERPA, Mourto	PORTAGENS NO VENTOS	VI	-	-	kai-kai titulos vários	-	-
L	A	SILVA, Ana Bela Pita da	RAIZ MÃE	VI	-	-	-	>D	-
P	O	SILVA, António Maria Ferreira da	PONTES DOIRO	VI	-	-	-	-	-
B	A	SILVA, José Fernandes da	CELEIRO DE RETALHOS	VI	-	-	fotografias pessoais etc.	-	Niv
P	A	SILVA, José Hermínio	VARIACÕES DE NOTAS VÁRIAS	VI	-	-	-	D	-
L	E	SILVA, Maria do Céu	UM POEMA (INACABADO)	VP	-	-	-	-	Niv
L	E	SOARES, José Jorge e EVÓNIO, Joaquim	ESBOÇOS PESSOAIS	VI	16, 14, 26, 28	-	-	-	-
B	E	SOUSA, Carmen Rosas	O SOM PRIMORDIAL	VI	38, 39	-	Bíblia (-)	-	Niv
L	E	SOUSA, João Rui de	SONETOS DE COGITAÇÃO E ÉXTASE	VI	-	-	Canções	-	-
B	A	STINGL, Benedita	MARES	VI	-	-	ilustrações	-	-
F	O	TEIXEIRA, Manuel	LONGE MÃS NÃO DISTANTE	VI	61, 31	-	-	-	Niv
L	E	TEIXEIRA, Paulo	PATIMOS	VI	-	-	In Bíblia	>D	>Niv
N	A	TOMAS, Cremlido	COSTUMES	VI	129, 165, 167	-	fotos do lugar	-	Niv
L	E	VASCONCELOS, José Manuel de	AS CASA E O VENTO	VI	29, 49	-	epigramas, música, etc.	-	-
N	A	VASCONCELOS, Maria da Conceição Rocha	BRISAS	VI	-	-	-	-	-
B	O	VASCONCELOS, Maria Emilia Seta de Vasconcelos	MINHA TERRA MAIS PEQUENA	VI	-	-	ilustrações, desenhos	-	N
L	A	VELHA, Cândido de	NAVIO DENTRO DO MAPA	VI	-	-	-	-	Niv
L	E	VIEGAS, Francisco José	O MEDO DO INVERNO SEGUIDE DE POEMAS IRLANDESES	VI	-	-	lit. Inglesa	-	Niv
L	A	VIEIRA, Amélia	VERBAIS (POESIA)	VP	97, 81, 56, 87	-	desenhos	D	-
A	E	VIEIRA, Virgílio	MARGENS DO OLHAR	VI	-	-	epigramas, literatura	-	-

144 títulos publicados em 1994

XXX

11995

Page 1

LXXXV

Zona	ED	Autôr	Título	Verbo/Voz	Teste de RIM/IO	Anta C/T/B/O	tema R/U/O/A	sentença eu(eu)	natureza Ce/S/Co	ant./lure	Excl/Incl
N	E	LOPES, Nuno Garcia	POEMAS DE CONSTANCIA E DESAFIO	VP	-I-M/-	-I/B/-	-I/I/-	-I/-	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
L	E	LOPES, Teresa Rita	O TEATRO DO SER DE FERNANDO PESSOA	VP	-I-M/O	-I/B/O	-I/O/A	-I/-	-I/-	-I/-	-I/-
C	E	LOURENÇO, Luis	UM DRAMA NO PARAÍSO	VI	-I/I/-	C/I/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/-
D	A	MACAHO, Helder Vitoria	CÁ DENTRO	VI	R/-M/-(-)I/-	C/I/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/-
P	A	MACHADO, Ivo	TRES VARIAÇÕES DE UM SONHO	VI	-I/M/-	C/T/B/(-)I/-	-I/I/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
A	E	MACHADO, Rui	A LINGUA DOS FRUTOS E DOS PEIXES	VP	-I/I/O	-I/B/O	-I/O/A	Eu(Nos)/(Eu)	-I/Co	-I/-	-I/-
P	O	MARIA, Ivone	NO SILENCIO DA NOITE	VI	R/I/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu(Nos)/-	Ce/S/(-)I/-	-I/-	S/-
D	A	MARQUES, Helena	QUATRO FOLHAS DE UM TREVO	VI	R/-I/-	C/I/-	R/-I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R(-)	S/-
L	E	MARTINEZ, Lúcia	CARTAS DE PEDRO E INEZ	VP(+)	-I-M/O	-I/B/O	-I/O/A	-I/Eu	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
N	A	MARTINS, António das Neves	DESTE CAIS À BEIRA-MAGUA	VI	-I/I/-	-I/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/-
F	A	MARTINS, José Guerreiro	POESIAS DA NOSSA ERA	VI	R/I/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	S/-
D	A	MARTINS, Maria do Rosário	MAGNIFICAT	VI	R/-M/-	C/I/-	R/-I/-	Eu/(Eu)	Ce/(-)I/-	-I/R(+)	-I/-
F	A	MATEUS, Deolinda	«DESABAFO» (Poesia)	VI	R/-M/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-I/-
L	E	MEDEIROS, Edite	ALGUNS SONHIEJOS CANÇÕES E OUTROS ATREVIMENTOS	VI	R/-I/-	C/I/-	R/-I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	S/-
C	E	MELICIAS, Jorge	A UM DEUS DE OLHOS DE GARÇA	VI	-I/M/-	C(-)I/T/B/-	-I/I/-	Eu(Tu)/-	Ce/S/Co(+)	-I/-	-I/-
A	A	MELO, Orisla	O TEMPO E A VIDA	VI	R/I/M/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	-I/-
N	O	MENDES, Fernando de Melo Sequeira	SEJA, TERRA QUE CANTO	VI	R/-I/-	-I/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	S/-
B	E	MENDES, Firmão	INVOCACÃO E OFÍCIOS	VI	-I/I/-	-I/T/B/-	-I/I/-	-I/Eu	Ce/S/-	-I/-	-I/-
P	A	MENDES, João de Almeida	AS MINHAS MEMÓRIAS	VI	R/I/M/-	C(+)/I/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/-
L	E	MONTEIRO, Maria Virgínia	... RIBEIRO, TEU INÍCIO ...	VI	-I/I/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	-I/-
C	A	MONTENEGRO, Ana	ADEUS À TARDE	VI	-I-M/-	-I/I/-	-I/I/-	-I/Eu	Ce/S/-	-I/R	S(-)I/-
N	A	MOTA, António	ASSIM VIVOLI...	VI	R/-M/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-I/-
L	A	MOURA, Maria José Velga e	O JOGO DA MULHER SEM ROSIO	VI	R(+)/I/I/-	C(+)/I/T/B/-	R/I/-	amor/(Eu)(-)	Ce/S/-	-I/R(-)	-I/-
L	E	MOURA, Vasco Graça	SONETOS FAMILIARES	VI	R/I/-	C/I/-	R/I/-	-I/Eu	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
P	A	NATAL, Tiago	HISTÓRIA INFANTIL PARA ADULTOS	VI	-I/M/-	-I/T/B/-	-I/I/-	-I/Eu	Ce/I/-	-I/-	S/P
S	O	NENO, Pinho	CHÃO PORTUGUÊS	VI	R/-I/-	C/I/-	R/-I/-	-I/Eu	Ce/S/(-)I/-	-I/-	S/P
L	A	NEVES, Dr. Vitor M. L. Pereira	A ÁRVORE	VI	-I/I/-	C/T/B/-	-I/I/-	-I/Eu	Ce/I/-	-I/-	-I/-
L	E	NOGUEIRA, Jerónimo	DAS PEDRAS TAMBÉM BROTA AGUA	VI	R/-M/-	C(+)/I/T/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	-I/-
B	O	OLIVEIRA, Alexandrina Maria Leitão	PRINCESA ALEXANDRINA	VI	-I/M/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	-I/-
C	E	OUTONO, Pedro	POEMAS DE UM QUARTO FECHADO	VP	-I-M/O	-I/B/O	-I/O/A	Eu/-	Ce/S/-	-I/R	-I/-
L	E	PAÇOS, Fernando de	A JANGADA AEREA	VI	R(+)/I/I/-	C/I/T/B/-	R/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	-I/-
S	A	PALHAVA, Adélina	SONHOS MEUS	VI	R/-I/-	C/I/-	R(+)/I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/-
S	A	PANCHICO, José	INSPIRAÇÃO	VI	R/-I/-	C/I/-	R/I/-	Eu/-	Ce/I/-	-I/R	S/-
L	E	PARREIRA, J. T.	CONTAGEM DE ESTRELAS	VI	-I/M/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/R	S/-
L	E	PASSOS, Fátima	A CIDADE	VP	-I/I/O	-I/B/O	-I/O/A	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	S/-
L	E	PASSOS, Fátima	PORTUGAL	VI	-I/M/-	-I/T(+)/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
B	A	PEREIRA, Angelino	NO CONTO DO MEU POEMA	VP	R/-M/O	C/T/B/O	R/I/O/A(-)	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R(-)	-I/-
D	A	PEREIRA, Gonzalo da Câmara	CANTAR PORTUGAL	VI	R(-)/I/I/-	C/T/B/(-)I/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R	S/P
L	E	PIRES, Isabel Cristina	A PORTA DE NÁRNIA	VI	-I/I/-	-I/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-I/-
N	A	QUIROTELA, Maria Hemília	CAMBIANTES	VI	R/I/-	C(+)/I/T/B/-	R/I/-	Eu/-	Ce/S/-	-I/-	S/-
L	A	RAGAGELLES, Luis	ECOS ÍNTIMOS	VI	R/-M/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/R(-)	S(-)I/-
S	A	RAIMUNDO, Natércia Reis	ANGOLA	VI	R/-I/-	C/T/(-)B/(-)I/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/I/-	-I/-	S(+)/I/P(-)
B	O	RAKIMBEAN, Kay Shaly	VERSOS DO OPRIMIDO	VI	-I/M/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/(-)I/-	-I/-	S/P
Z	O	REI, António	POESIA ALCOTEJANA	VI	R/I/-	C/I/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	S/-
L	A	REIS, Celeste	BARCA DE SONHOS	VI	R/I/M/-	C/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	S/-
B	O	RIBEIRO, Félix	PALAVRAS DE HONRA / MY WORDS OF HONOUR / PAROLES D'HONNEUR	VI	-I/I/-	C/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	Ce/I/-	-I/-	S/-
L	E	RODRIGUES, José Miranda	COM DEUS E O DIABO	VI	R/-M/-	-I/T/B/-	-I/I/-	Eu/(Eu)	-I/S/Co	-I/-	-I/-
V	O	RODRIGUES, Maria da Ascensão	REFLEXOS	VI	R/-M/-	C/T/(-)B/-	R/I/(-)I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/-	-I/-	-I/-
C	E	SALVADO, António	ESTÓRIAS NA ARTE	VI	R/-I/-	C/T(+)/I/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co(+)	-I/-	-I/-
L	E	SANTOS, José Manuel	O LIVRO DOS REGISTOS	VI	R/I/M/-	C(+)/I/T/B/-	R/I/-	Eu/(Eu)	Ce/S/Co	-I/-	-I/-

Zona	ED	Autór	Título	versão/V.P.	estados E/P/N/O	nota C/T/B/O	notação R/I/O/A	sentença eu/(eu)	natureza Ce/S/Co	altera/re	subp
P	A	SILVA, Avelina Vieira de	NOIVADO EM 1989	VI-	R/I-I-	C/I-I-	-II-I-	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S/Co(-)	-I-I-	-I-
B	O	SILVA, José Fernandes de	AUREOLA	VI-	R/I-I-	C(+)/T/B/-	R/I-I-	Eu(Eu)(-)	Ce/S/-	-I-I-	SI-
C	A	SILVA, Mário Adães F. da	MENSAGENS	VI-	R/I-I-	C/I(-)/I-	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
B	O	SILVA, Porfírio Pereira da	A SOMBRA DOS PASSOS	VI-	-I/IM-	C/T/B/-	-II-I-	Eu(N6s)/-	Ce/S/-	-I-I-	-I-
P	A	SILVEIRA, Avelino	NA META MORFOSE DO TEMPO	VI-	-I/IM-	C(+)/T/B/-	-II-I-	Eu(Tu)/-	Ce/S/Co	-I-I-	-I-
P	A	SIMÕES, António	A FESTA DAS LETRAS	VI-	-I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	Eu(Tu)/(Eu)	Ce/S(-)/-	-I-I-	-I-
C	E	SIMÕES, Kátia Andrade	PALAVRAS MUDAS	VI-	R/I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
N	A	SOARES, Rosa Maria Valente	INTEGRALMENTE NUA	VI-	-II-I-	C/T/B/-	-II-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
L	A	SOARES, Teresa	ENQUANTO OS ANJOS ME TRICOTAREM ASAS ...	VI-	-I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	u)	Ce/S/Co(-)	-I-I-	-I-
P	E	SOUSA, Boaventura de	VIAGEM AO CENTRO DA PELE	VIP 1 só	-II-I/O	-I/T/B/O	-II/O/A	Eu(Eu)Nos tu	Ce/S/-	-I-I-	-I-
M	O	SOUSA, Eurico de	DISGRAFIA FLORESTAL	VP	-II-I/O	-I/T/B/O	-II/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I-I-	SI-
C	A	SOUSA, Maria d'Almeida e	PLANCTUSWESTERN	-P	-I-I/O	-I-I/O	-I/O/A	Eu(Eu)	Ce/S/Co	-I-I-	-I-
A	E	SOUSA, Olga Tavares de	INVOCACÕES DA ALMA	VI-	R/I/I-I-	C/T/B/-	R/I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
B	A	TEIXEIRA, César	OMEGA	VI-	R/I/I-I-	-I/T/B/O	R/I-I-	Eu(Eu)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
L	E	TEIXEIRA, Soares	PENSAR POESIA	VI-	R/I/IM-	C/T/B/-	R/I/I-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
P	E	TELES, Maurício	CANTO DA MARÉ	VI-	-I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	u(-)	Ce/S/Co	-I-I-	-I-
B	A	TUTA	CONFUSÕES	VI-	-I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
F	O	VALLE, Carolina do	ECOS	VI-	-I/IM-	C/T/B/-	-II-I-	Eu(N6s)/(Eu)	Ce/S/-	-I-I-	SI-
P	E	VARZIELA, Manuel de	POR ESTA AVENIDA SEM FIM	VI-	-I/IM-	C/T/B/-	-II-I-	Eu(-)	Ce/S/-	-I-I-	-I-
L	E	VIEIRA, Fernando	AS COISAS IRREAIS	VI-	-II-I/O	C/T/B/O	-II-I-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-I-I-	-I-
P	A	VIEIRA, José Manuel Fernandes	VAGABUNDAGEM PLANETÁRIA	VI-	R/I(-)/I-	C/T(-)/B/-	R/I/I-I-	Eu(-)	Ce/I-I-	-I-I-	SI(-)/P(-)
B	O	VIEIRA, Maria Adelaide	UM CORPO UM COSMOS	VI-	-I/IM-	-I/T/B/-	-II-I-	Eu(Tu)/-	Ce/S/-	-I-I-	SI(-)/-
			117 títulos editados em 1993	VP	-I/IM/O	C/T/B/O	-II/O/A	Eu(Eu)	Ce/S(-)/-	-I-I-	-I-

PUBLICAÇÕES DE AUTOR NO ANO DE 1995
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR

Zona	ED	Aut. Autor	Título	Resol. V/P	Ref. Bibliogr.	Resol. V/P	Dist.	NTV
D	A	AFONSO, César Alexandre	PAISAGEM DA LUA-VERDE ...	VI-	-	-	D	-
N	A	ALMEIDA, Américo Fernandes de	VIVÊNCIAS POÉTICAS (Poesia Reflectida)	VI-	33	-	-	-
A	E	ALMEIDA, Ângela	UMA VALSA PARA ANTILIA	-P	46	-	-	Ntv
P	A	AMARAL, Ana Luísa	E MUITOS OS CAMINHOS	VI-	16,21,35	-	>D	Ntv
C	E	AMARAL, Manuela	A ELEGIA DO CORPO	VI-	18, 11, 15	-	-	>Ntv
L	E	ÂNGUELOV, Dimiter	NIHIL OBSTANT	-P	22, 13, 33, 27, 24, etc	-	-	-
B	A	ARAUJO, António Alexandre Martins de	CRISTAIS	VI-	-	-	-	>Ntv
C	E	AROSO, Eduardo	O OLHAR DA SERRA	VI-	-	-	-	Ntv
L	A	ARSÊNIO, António	NOVOS CAMINHOS	VI-	-	-	-	Ntv
L	E	AVLIS, Ana	EU-FRAGMENTO sonetos, palavras e outros poemas	VI-	-	-	D	-
L	A	BARATA, Maria Isabel Liansol	VIDA EM LETRA GRANDE	V/P	-	-	-	Ntv
L	E	BARBOSA, Miguel	UM GESTO NO ROSTO DA UTOPIA	VI-	22	-	-	-
A	E	BARCELOS, Isabel Aguiar	ANJOS DE ASAS VERDES	VI-	21	-	-	>Ntv
L	E	BARREIRA, Cecília	MEMÓRIAS DE UMA DEUSA DO MAR	VI-	-	-	-	-
L	O	BRITO, João Severino	OS MEUS POEMAS	VI-	-	-	-	Ntv
N	A	CABRAL, Rui Pires	A SUPER-REALIDADE	VI-	-	-	-	Ntv
S	O	CALDEIRA, J. Seno	VIANDANTES	VI-	-	-	-	Ntv
L	E	CAMPOS, Cândido José de	CUMPRÁ-SE	VI-	-	-	D	-
L	E	CÂNDIDO, Manuel	A NUDEZ DO TEMPO	V/P	11,16,17,19,20,24,etc	-	D	-
L	E	CAPÊLO, José Manuel	ODES SUBMERSAS	V/P	16,21	-	-	Ntv
L	A	COELHO, António José Antunes	CASCATA DIVINA	VI-	13, 14	-	-	Ntv
P	A	COELHO, Armando Soares	O PASSANTE	VI-	-	-	D	>Ntv
Z	E	CORTES, Cristino	EM LISBOA PELO NATAL	VI-	-	-	>D	Ntv
A	A	COSTA, Manuel Sousa da	REMA PARA LÁ	VI-	-	-	-	Ntv
L	E	COSTA, Nuno Félix da	NOUTRO SÍTIO	VI-	26, 27, 24, 18, 13, 11, 31, 34, etc.	-	-	-
L	E	CRAVIDÃO, Maria	EXERCÍCIO DO OLHAR	VI-	17	-	-	-
L	A	DIAS, Abílio Gonçalves	A SORRIR E A BRINCAR SE CONJUGA O VERBO AMAR	VI-	1	-	-	-
Z	A	DIAS, Delfim Tomás Rocha	MALDITA! ESCRITA BENDITA!	VI-	5,24	-	-	-
P	E	ECHÉVARRIA, Fernando	USO DE PENUMBRA	VI-	-	-	-	Ntv
P	E	EMÍLIO-NELSON, José	A VISÃO DO ANTIGO	VI-	-	-	D	-
L	E	ESTRELA, Albano	O TRÍPLICO DA PAIXÃO E DO TEMPO	V/P	3, 18	-	-	Ntv
N	A	FAUSTINO, António	O CAMPO E A POESIA	VI-	-	-	-	Ntv
L	O	FLORES, Lisa	EU GOSTO DO MAR CANTADO	VI-	-	-	-	-
M	E	FREITAS, Jorge	POEMAS INSULARES E OUTROS TEXTOS	V/P	48, 42, 35	-	D	-
M	O	GONÇALVES, Jorge	VERSOS	VI-	-	-	-	Ntv

Zona	ED	Autor	Título	Varso, Vrs	Relevo	Disto	Niv
C	E	GUERRA, Francisco A. Covas	FOLHAS DE OUTONO	VI-	-	-	Niv
L	E	HORTAS, Maria de Lourdes	DANÇA DAS HERAS	VI-	14, 28	-	-
B	A	ICA	COMO UM RIO	VI-	30	-	Niv
D	A	INAÇÃO, Manuel	BRINCANDO COM COISAS SÉRIAS - POESIA POPULAR	VI-	48	-	Niv
A	E	JEUNEHOMME, Georges	ÁGUA DA LUA	VI-	19, 9, 14	-	>Niv
P	A	JORGE, Maria Ramajal	MINHA LIRA, SALVATÉRIO	VI-	-	>D	-
Z	O	JOSÉLIA	HÁ UM DOCE PERFUME NA SERRA	VI-	-	-	Niv
P	E	LETRIA, José Jorge	DOM INTRANQUÍLO	VI-	-	-	>Niv
B	E	LOBATO, Maria Teresa	(EN)CANTOS DE CEIFA E MOSTO	VI-	-	-	-
L	E	LOPES, Adília	CONTINUAÇÃO DO FIM DO MUNDO	VI-	67	-	Niv
N	E	LOPES, Nuno Garcia	POEMAS DE CONSTÂNCIA E DESAFIO	VI-	-	-	-
L	E	LOPES, Teresa Rita	O TEATRO DO SER DE FERNANDO PESSOA	VI-	-	-	-
C	E	LOURENÇO, Luís	UM DRAMA NO PARAÍSO	VI-	-	-	>Niv
D	A	MACÃO, Helder Vitoria	CÁ DENTRO	VI-	120, 121	-	Niv
P	A	MACHADO, Ivo	TRÊS VARIAÇÕES DE UM SONHO	VI-	-	-	-
A	E	MACHADO, Rui	A LINGUA DOS FRUTOS E DOS PEIXES	VI-	11, 13, 17, 18, 20, 24, 25	-	>Niv
P	O	MARIA, Ivone	NO SILÊNCIO DA NOITE	VI-	53, 281	-	Niv
D	A	MARQUES, Helena	QUATRO FOLHAS DE UM TREVO	VI-	10, 4, 111	-	Niv
L	E	MARTINEZ, Lidia	CARTAS DE PEDRO E INEZ	VI-(*)	-	-	Niv
N	A	MARTINS, António das Neves	DESTE CAIS À BEIRA-MÁGUA	VI-	-	-	Niv
F	A	MARTINS, José Guerreiro	POESIAS DA NOSSA ERA	VI-	-	-	Niv
D	A	MARTINS, Maria do Rosário	MAGNIFICAT	VI-	-	-	>Niv
F	A	MATEUS, Deolinda	«DESAFO» (Poesia)	VI-	-	-	Niv
L	A	MEDEIROS, Edite	ALGUNS SON(H)JETOS CANÇÕES E OUTROS ATREVIMENTOS	VI-	-	D	Niv
C	E	MELÍCIAS, Jorge	A UM DEUS DE OLHOS DE GARÇA	VI-	19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31	-	>Niv
A	A	MELO, Orísia	O TEMPO E A VIDA	VI-	-	D	-
N	O	MENDES, Fernando de Melo Sequeira	SEIA, TERRA QUE CANTO	VI-	-	-	Niv
B	E	MENDES, Firmino	INVOCACÃO E OFÍCIOS	VI-	-	-	>Niv
P	A	MENDES, João de Almeida	AS MINHAS MEMÓRIAS	VI-	-	-	Niv
L	E	MONTEIRO, Maria Virgínia	... RIBEIRO, TEU INDÍCIO ...	VI-	-	D	-
C	A	MONTENEGRO, Ana	ADEUS À TARDE	VI-	-	-	Niv
N	A	MOTA, António	ASSIM VIVO!	VI-	18	D	-
L	A	MOURA, Maria José Veiga e	O JOGO DA MULHER SEM ROSTO	VI-	81	D	>Niv
L	E	MOURA, Vasco Graça	SONETOS FAMILIARES	VI-	12, 13, 15, 20	-	Niv
P	A	NATAL, Tiago	HISTÓRIA INFANTIL PARA ADULTOS	VI-	-	-	Niv
S	O	NENO, Pinho	CHÃO PORTUGUÊS	VI-	-	-	Niv
L	A	NEVES, Dr. Vítor M. L. Pereira	A ÁRVORE	VI-	-	-	>Niv
L	E	NOGUEIRA, Jerónimo	DAS PEDRAS TAMBÉM BROTA ÁGUA	VI-	-	-	-
B	O	OLIVEIRA, Alexandrina Maria Leitão	PRINCESA ALEXANDRINA	VI-	16	-	-

xe

Zona	ED	Autór	Títulq	Verso V/P	metain	Interp	Disto	Nv
P	E	VARZIELA, Manuel de	POR ESTA AVENIDA SEM FIM	VI-	-	-	D	-
L	E	VIEIRA, Fernando	AS COISAS IRREAIS	VI-	-	música Cabo Verde	>D	-
P	A	VIEIRA, José Manuel Fernandes	VAGABUNDAGEM PLANETÁRIA	VI-	-	-	D	-
B	O	VIEIRA, Maria Adelina	UM CORPO UM COSMOS	V/P	17,49	-	>D	-

ERRATA

Por lapso, foram omitidos da bibliografia os seguintes títulos:

BIBLIOGRAFIA (OBRAS LITERÁRIAS)

- FINO, Carlos Nogueira. Contemplanção do Olhar. Ed. Cadernos Ilha, Funchal, 1992.
- GUSMÃO, Manuel. Mapas O Assombro A Sombra. Ed. Caminho, Lisboa, 1996.
- HUGINS, Andrew. Saints and Strangers. Ed. The Overlook Press, Michigan, 1989 (1ªed. 1985).
- MACEDO, Maria Eulália. As moradas terrenas. Ed. Autor, Braga, 1994.
- MEXIA, Pedro. Eliot e Outras Observações. Ed. Gótica, Lisboa, 2003.

BIBLIOGRAFIA (TEORIA E CRÍTICA)

- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. Ed. PUC, São Paulo, 1978.
- DERRIDA, Jacques. Of Grammatology. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1997 (1ªed. 1967).
- EVEN-ZOHAR, Itamar. La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa. Ed. Els Marges, Barcelona, 1994.
- HOLUB, R. C. Reception Theory - a critical introduction. Ed. Methuen, New York, 1985.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat. Teoría de los polissistemas. Ed. Arco, Madrid, 1999 (1ªed. 1994).
- JOHNSON, Barbara. Essays on the Contemporary Rhetoric of Reading. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1990.
- OSTRIKER, Alicia. «Beyond Confession: The Poetics of Postmodern Witness», in After Confession - poetry as autobiography. Org. Kate Sontag & David Graham, Ed. Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota, 2000.
- SCHAEFER, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'un genre littéraire?. Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- SEARLE, John S. Speech Acts. Ed. Cambridge University Press, UK, 1986 (1ªed. 1969).
- SHKLOVSKY, Victor. Art as Technique. Ed. University of Nebraska Press, Nebraska, 1965.